

Rețele avangardiste, afilieri multiple

This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 101001710)



European Research Council
Established by the European Commission

www.edituratracusarte.ro

Editura Tracus Arte

București, Bulevardul Gloriei nr. 32, sector 1

© 2023 Tracus Arte

Balázs Imre József

Rețele avangardiste, afilieri multiple



Tincus Arte

2023

Autorul îi mulțumește d-lui profesor Ion Pop, pentru exigență și pentru sprijin în cadrul unei colaborări îndelungate, precum și lui Andrei Terian, pentru sprijinul acordat în diseminarea rezultatelor cercetării din această carte într-un cadru național și internațional.

Apariția volumului a fost finanțată în cadrul proiectului TRANSHIROL ERC-2020-COG al Universității Lucian Blaga din Sibiu.

Şase etape metaavangardiste

În jurul anului 2000 am început o cercetare legată de avangarda maghiară din România. Au trecut aproape 20 de ani de atunci, dar proiectul meu avangardist continuă și azi, având întorsături și bifurcații neașteptate chiar și pentru mine. Încerc să identific în cele ce urmează câteva etape și puncte de referință ale acestei cercetări. De fapt mă interesează într-o abordare retrospectivă motivația interesului prelungit pentru acest segment cultural totuși prea puțin cunoscut pentru publicul larg, dar care în ultimul deceniu a devenit din ce în ce mai interesant pentru studiile de specialitate. Această incursiune va fi voit subiectivă, desigur, dar s-ar putea să ofere unele repere pentru discuții legate de actualitatea (cercetării) avangardei.

1. Canonul

La mijlocul anilor '90, perioada studenției mele de la Universitatea Babeș-Bolyai multe dintre proiectele de cercetare în curs se refereau la teoria și practica canoanelor literare. Era o epocă a bătăliilor canonice nu numai în literaturile occidentale, dar și în literatura maghiară, schimbările de regim din Europa de Est inducând o reevaluare estetică a tradițiilor literare. M-am implicat, student fiind, într-un proiect inițiat de către profesoara noastră Cs. Gyimesi Éva, proiect care viza activitatea șazeciștilor maghiari din România (așa-numita

generație Forrás). Proiectul includea pe lângă interviuri ample și întâlniri organizate cu acești autori o analiză și comparație permanentă a autointerpretărilor ulterioare, postdecembriste ale autorilor cu textele și interpretările scrise în anii '60-'70. Era un exercițiu foarte pragmatic care încerca să observe canonizarea în mișcare, mai precis canonul aflat într-o fază a elaborării. În același timp, ne permitea să vedem că orice tip de canonizare este de fapt o construcție – care depinde de multe evoluții și evenimente ulterioare. Nu numai evenimente ale interpretărilor, dar și evenimente care se produc în literatura actuală, vie. Am devenit oricum destul de suspicios în legătură cu enunțuri de genul „timpul ne va arăta adevărata valoare a unor opere” (nu, timpul în sine nu rezolvă nimic, este nevoie de o implicare activă care se produce în acea perioadă de timp) și am încercat să fiu atent la hazardul canonicității sau necanonicității care provenea tocmai din caracterul construit al oricărui canon.

În anul 2000, având deja câteva publicații în acest domeniu, al canonicității și al literaturii maghiare ardelenene în general, m-a contactat o editură să realizez o antologie a poeziei maghiare ardelenene din perioada 1918–2000. Deși ideea nu a fost formulată într-un mod explicit din partea editurii, era clar că s-a ivit pentru mine o oportunitate de a crea o construcție proprie a tradiției literare. Aveam idei destul de clare despre ce voiam să evidențiez din această tradiție: voiam să spun o poveste a modernității acestei poezii, cu reșezarea unor accente în opera unor autori deja cunoscuți și promovarea altora care erau oarecum în umbră. Ca orice antologator am încercat totuși să-mi verific ideile prin parcurgerea unor antologii deja existente. În cele recente am observat un lucru curios: între 1893 (anul naște-

rii lui Bartalis János) și 1906 (anul nașterii lui Horváth Imre) părea că nu s-a născut nici un poet antologabil. Au trecut oare treisprezece ani fără să se nască vreun poet de luat în seamă? Coborând înapoi în timp până în 1968, când Sóni Pál realiza o antologie pentru uz didactic, am găsit în cartea lui un răspuns la nedumerirea mea: el inclusese în antologia lui patru poeți avangardiști cvasi-necunoscuți din această perioadă. Din canonul regional recent lipsea deci avangarda istorică. M-am scufundat în studierea unor reviste și antologii din acea vreme, și simțeam că am găsit ceva esențial pentru narațiunea mea despre modernitate. În antologia mea care a apărut în 2002 până la urmă (*Álmok szállodája / Hotelul viselor*, Ed. Kalota, Cluj-Napoca) am inclus la rândul meu patru poeți avangardiști, din care doar doi coincideau cu numele incluse de Sóni în 1968. Dincolo de antologie și opțiunea mea pentru o nouă structură canonică am găsit și altceva prin această experiență de antologator: o temă pentru o teză de doctorat care mă fascina.

2. Regionalități și exiluri

Mi-am susținut teza de doctorat în noiembrie 2004, despre avangarda în literatura maghiară din România. Am încercat să stabilesc din start care ar fi posibilele relaționări dintre o literatură scrisă în limba maghiară în România și cea română¹ și am

¹ În 2002 am publicat un fel de overview al avangardei române comparând din punct de vedere structural tradiția avangardelor maghiare și românești, cf. Balázs Imre József, *Akik megölték halottaikat. A román avantgárd irodalom hatástörténeti helye* (Cei care și-au ucis morții. Literatura română de avangardă în prisma receptării) In: (Coord.) Egyed Emese, *Távlatok. Tanulmányok Antal Árpád tiszteletére*. Cluj Napoca, EME, 2002. 219—233.

ajuns la concluzia că există diferențe structurale importante între aceste avangarde, atât în ceea ce privește periodizarea, cât și curentele majore (constructivismul fiind totuși un punct de întâlnire). Desigur, trebuia clarificată și chestiunea dacă există o oarecare variantă regională a avangardei maghiare ardelenă față de avangarda maghiară în general. Aici, concluzia mea a fost că pe plan regional avangarda nu a repetat coliziunea directă cu modernismul estetizant, ca la Budapesta. Celebra dispută dintre Babits Mihály, promotorul estetismului revistei *Nyugat* și Kassák Lajos, fondatorul primelor reviste maghiare de avangardă (*A Tett* și *Ma*) a pus în scenă în 1916/1917 legătura dintre modernism și avangardă într-un mod conflictual. Avangarda s-a instituționalizat în literatura din Ungaria într-un mod paralel cu modernismul estetizant, fără să se legitimeze reciproc. În schimb, în literatura maghiară din România interbelică, avangardiștii s-au afirmat de cele mai multe ori în aceleași reviste ca și moderniștii sau transilvaniștii. *Napkelet* din Cluj (1920–1922), *Genius*, *Új Genius* și parțial *Periszkop* din Arad (perioada 1924–1926) sunt exemple în acest sens. Într-un fel, cercetarea mai amănunțită a problemei ridicate pe parcursul realizării antologiei mi-a confirmat ideea că povestea modernizării literaturii maghiare din România poate fi structurată pe tranziții fine, avangarda poate fi inclusă într-un mod convingător în acest fir narativ.

În schimb, focusul regional s-a dovedit a fi în acest caz o constrângere. Avangardistul cel mai radical și mai teoretizant dintre toți acești autori, timișoreanul Reiter Róbert (pe care-l inclusesem deja și în antologia din 2002) s-a dovedit a fi într-o permanentă mișcare între culturi, țări și limbi. Fiind de origine șvabă

din partea tatălui, Reiter a crescut în casa părintească folosind germana ca primă limbă. Totuși, în școală limba maghiară a devenit pentru el limba de referință culturală, el debutând ca poet de limbă maghiară în revistele avangardiste ale lui Kassák Lajos. A urmat studii de filologie mai întâi la universitatea de la Budapesta (1917–1919), apoi la Viena (1922–1924), fiind printre cei mai fideli colaboratori ai lui Kassák. Apoi, întorcându-se la Timișoara în 1924, a devenit jurnalist și poet de limbă germană – în perioada interbelică sub numele Robert Reiter, apoi, după cel de-Al Doilea Război Mondial, sub pseudonimul Franz Liebhard.

Prin exemplul lui Reiter Róbert mi-a devenit evident că pentru a scoate în evidență unul dintre aspectele esențiale ale avangardei, dimensiunea internațională, acest fenomen trebuie urmărit în dimensiunile sale interculturale, de traduceri, influențe, chiar și aspecte plurilingve. Rețeaua de instituții ale avangardei maghiare avea în perioada interbelică noduri în mai multe țări, având până în 1926 un nod poate mai important decât celelalte la Viena, unde fusese exilat în acea perioadă Kassák Lajos și revista sa *Ma*. După 1926, Kassák a putut să se reîntoarcă la Budapesta, încercând revigorarea avangardei din Ungaria cu revista *Dokumentum* (1926–1927), dar fără succes. Rețeaua însă a rămas o structură validă în continuare, nici activitatea altor avangardiști ca Erg Ágoston sau Kahána Mózes nefiind limitată la spațiul regional al literaturii maghiare din România, ei trăind în mai multe țări de-a lungul vieții lor, deși aflându-se într-o permanentă comunicare cu literatura „de acasă”. Avangardele, chiar și cele regionale, sunt structuri cosmopolite, interregionale, transnaționale, limbaje minore intercalate în interiorul mai multor discursuri majore.

3. Traduceri

Cartea mea despre avangarda maghiară din România a apărut în 2006 (*Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban*, Mentor, Tg. Mureș, 2006), iar în 2008 s-a ivit ocazia să fie tradusă și în românește, datorită editurii Bastion de la Timișoara și traducătorului Kocsis Francisko, care publicase deja în acea perioadă mai multe traduceri din avangarda maghiară în revista *Vatra*. Cu această ocazie am ținut să includ în varianta română a cărții și un capitol nou, despre contactele avangardelor maghiare și românești, documentate în reviste ca *Ma*, *Periszkop*, *Napkelet*, *Genius* sau *Korunk*, respectiv *Contimporanul* în perioada interbelică. Varianta românească a apărut până la urmă în 2009 (*Avangarda în literatura maghiară din România*, trad. Kocsis Francisko, Bastion, Timișoara). Acest proiect de largire a orizontului cărții mele în direcția analizelor interculturale era dublat deja de un alt proiect mai degrabă artistic, de traducere. Identificând acele diferențe structurale dintre avangardele maghiare și românești, gustând mult umorul negru, absurd al unor avangardiști români (ludicul fiind o prezență mai discretă în avangarda maghiară, dominată de figura gravă a lui Kassák), m-am lansat în publicarea unei serii de traduceri din avangarda română, în perspectiva realizării unei antologii reprezentative a acestei avangarde (antologia nefiind publicată deocamdată). Între 2004 și 2018 am publicat în diferite reviste și antologii traduceri din Urmuz, M. Blecher, Tristan Tzara, Geo Bogza, Gellu Naum, Sașa Pană, Ilarie Voronca, Gherasim Luca, Sesto Pals, Ionathan X. Uranus, Virgil Teodorescu. În 2018 am reușit să public și primele volume individuale de traduceri – *Corp transparent* de M. Blecher și *Cartea cu Apolodor*

de Gellu Naum (acesta din urmă, mai puțin avangardistă decât celelalte, fiind o ediție completată a unei jumătăți de traduceri preexistente, realizate de Majtényi Erik).

Cu ocazia realizării acestor traduceri m-a frapat un lucru: mi s-a părut că avangarda română este extrem de virulentă și de bună calitate în anii '30 și '40 – mai ales în ceea ce privește autorii suprarealiști –, și încercând să realizez o variantă maghiară a acestor texte m-am gândit desigur să mă inspir din poezia suprarealistă maghiară. Ei bine, am găsit prea puțină poezie maghiară suprarealistă – cea cunoscută de literatura de specialitate provenind din perioada 1924–1927, îndeosebi din jurul revistei *Dokumentum* de la Budapesta (Illyés Gyula, Déry Tibor, Németh Andor). O vreme nu găseam echivalentul celui de-al doilea val suprarealist în literatura maghiară, fiind indus într-o oarecare eroare de faptul că mai toate volumele monografice de specialitate despre avangarda maghiară se opreau la anul 1930, afirmând că după 1930 nu mai există avangardă în sensul unor mișcări, grupuri, reviste în cultura maghiară. M-am lovit de o chestiune de periodizare.

4. *Periodizări ale avangardei*

A început să mă intereseze dacă există avangardă după avangardă. Adică ce fac avangardiștii după ce se lasă de avangardă. Și ce fac cei care nu se lasă deloc și se retrag într-un fel de exil interior. De fapt am ajuns la grupul avangardist maghiar de la *Európai Iskola* (Școala Europeană, Budapesta, 1945–1948) prin grupul suprarealist de la București. Este vorba de ceva foarte asemănător în mai multe privințe: activitate editorială intensă în perioada 1945–1947, formatul publicațiilor de la Budapesta (Bi-

biblioteca Școala Europeană, colecția Index) fiind asemănătoare celor din colecția *Infra-Noir*. Reperele teoretice sunt aceleași: suprarealismul lui André Breton de la sfârșitul anilor '30 / anii '40. Fenomenul Școala Europeană, înclinația spre suprarealismul bretonian are o explicație simplă: prezența la Budapesta a unui membru al grupului suprarealist (Marcel Jean) în perioada 1938–1945. Jean era la fel de apropiat de Breton în acest deceniu ca Victor Brauner sau Jacques Hérold – pictori care au avut la rândul lor un rol decisiv în inițierea suprarealistă a lui Naum sau Luca. Diferența dintre cele două grupuri constă în domeniul principal de afirmare: în timp ce Școala Europeană a fost în primul rând un grup de pictori și teoreticieni, grupul suprarealist de la București s-a format din poeți și teoreticieni (deși cam toți dintre ei au avut totuși și o activitate în domeniul artelor vizuale). O analiză amănunțită a activității grupului de la Budapesta m-a convins că în cazul lor nu este vorba despre un fenomen postavangardist, cum s-a afirmat în puținele lucrări anterioare scrise despre activitatea lor – ci periodizarea avangardei maghiare trebuie extinsă până în anul 1948, urmând modelul deja existent în cultura română.

5. *Plurilingvism*

Modelul suprarealismului bucureștean este valabil și într-o altă privință în cazul Școlii Europene. O opțiune radicală și interesantă a grupului de la București este de a publica unele volume direct în limba franceză, cei mai mulți dintre membrii grupului devenind astfel autori plurilingvi încă din anii '40, trăind la București. Deși într-o variantă mai moderată, acest lucru se verifică și în cazul unor suprarealiști maghiari – în ca-

zul lor publicarea în limbi străine coincidea cu prezența efectivă în străinătate sau cu publicarea la edituri din străinătate. Mezei Árpád, teoreticianul grupului, își publica primele volume în limba franceză, la Paris (despre Lautréamont și alți autori suprarealiști), coautorul acestora fiind Marcel Jean. În ultima perioadă a vieții sale, trăind în Statele Unite, Mezei va publica o carte teoretică și în limba engleză. Poetul și teoreticianul Pán Imre, fratele lui Mezei, inițiază la Budapesta expoziții ale unor tineri pictori străini (Corneille, Jacques Doucet) care ulterior vor deveni membrii grupului Cobra; el însuși emigrează după 1956 la Paris și devine autor și critic de limbă franceză. În acest context mai poate fi amintită și activitatea altui autor maghiar plurilingv, Tardos Tibor, care la rândul său are contacte (ca și Școala Europeană de altfel) cu disidenții grupării suprarealiste bretoniene, și încearcă la un moment dat să-i convingă (fără succes) pe cei de la Școala Europeană să formeze un grup suprarealist de orientare revoluționară-comunistă, pe filiera suprarealismului revoluționar lansat de Christian Dotremont. Studiarea acestor fenomene plurilingve a reafirmat prin urmare pentru mine importanța adoptării unor metodologii inspirate din cercetările transnaționale și transculturale, similare oarecum celor testate pe o scară mai redusă cu ocazia cercetărilor mele legate de rețelele avangardismului maghiar.

Descoperind toate aceste publicații de diferite limbi, m-am lansat datorită unei burse postdoctorale din cadrul unui grant coordonat de Ioana Both în 2011–2012 să efectuez cercetări în arhive și muzee din Franța, Belgia, Ungaria și România, pornind pe urmele rețelelor suprarealiste postbelice. Publicațiile mele pe această temă au trezit un oarecare interes în domeniul

studiilor avangardei, ajungând în reviste publicate la Paris ca *Mélusine* sau *Alkemie*, sau în volume editate în colecția *European avant-garde and modernism studies* (De Gruyter), la Firenze University Press sau Anthem Press. Fondarea revistei *Caietele Avangardei* de la București în 2013 și invitațiile de colaborare venite din partea profesorului Ion Pop mi-au permis să public multe din aceste cercetări comparative și în cadrul instituțional al studiilor românești de avangardă.

6. Intermedialitate și actualitate

Experimentând în ultimele două decenii și cu predarea literaturii de avangardă în cadrul secției maghiare și române a Facultății de Litere de la UBB Cluj, m-am lovit de o rezistență a multor studenți față de textul avangardist. În schimb, am observat o deschidere mult mai voluntară spre atitudinile avangardiste sau vizualitatea avangardistă. În urma acestor experiențe am încercat să aprofundez din ce în ce mai mult aspectele vizuale ale unor artiști ca Victor Brauner, Gherasim Luca, Marcel Jean, Korniss Dezső sau artiști ai grupului Cobra. Aflați încă în mijlocul unor transformări mediatice radicale, trebuie să ne dăm seama că actualitatea avangardei nu constă neapărat în formele istorice care au rezultat prin experimentările avangardiste, ci mai degrabă în disponibilitatea spre o restructurare constantă a instituționalității artelor (în sensul propus de Peter Bürger în *Teoria avangardei*), dar și în componenta performativă care amplifică de fapt atitudinea avangardistă. Contextul mediativ actual facilitează transmiterea unor asemenea componente – tot ceea ce pentru Tristan Tzara

fusesse la Zürich un eveniment unic, intransferabil în totalitatea lui unui public care nu era prezent la manifestările de la Cabaret Voltaire, poate fi transmis acum printr-un *live stream* sau o postare pe Youtube sau Facebook într-o mare măsură unui public mult mai larg. Avangarda istorică a știut că textul nu este doar pe hârtie, în cărți sau reviste; a știut că imaginea nu este doar cea înrămată și expusă în galerii; a știut că individualitatea poate fi concepută și deconstruită prin ideea de colaj; a știut că ideea de cultură națională tradițională este restrictivă față de realitățile stilului de viață modern – și așa mai departe. Ar fi într-adevăr timpul ca avangarda să fie regândită în ansamblul ei.

Hibridități textuale și materiale în operele lui Urmuz

Opera lui Urmuz are o esență sintetizantă, încadrarea textelor urmuziene într-un anumit curent modernist sau avangardist fiind imposibil de realizat, deși s-a încercat de-a lungul timpului relaționarea lor atât cu expresionismul, cât și cu viziunea futurismului, dadaismului, suprarealismului. Discuția legată de cadrul mai general al literaturii absurdului - argumentat într-un mod convingător de către Nicolae Balotă¹ și alții - pare să surprindă totuși destul de clar caracterul *Pagini-lor bizare*. În eseuul meu voi porni deci de la ideea acestui sintetism care se reflectă pe mai multe niveluri. Forma specifică aferentă sintetismului pare să fie la Urmuz hibriditatea, iar această hibriditate se reflectă atât în domeniul creării personajelor urmuziene, cât și în domeniul textual, al poeticilor adoptate. Ideea acestei hibridități textuale mi-a devenit la un moment dat de neocolit în calitatea mea de traducător al unor texte urmuziene. Din anul 1987 există deja o ediție integrală a operelor lui Urmuz în limba maghiară, în traducerea lui Méliusz József.² Totuși, când am fost invitat să retraduc *Ismail și Turnavitu*

¹ Nicolae Balotă, *Urmuz*, Hestia, Timișoara, 1997.

² Urmuz, *Összes költői művei és fennmaradt jegyzetei, valamint levelei*, trad. Méliusz József, Európa, Budapest, 1987.

pentru o antologie reprezentativă a prozei scurte românești,¹ mi-a devenit clar că există posibilitatea unei traduceri alternative radical diferite față de cea propusă de către Méliusz. În cele ce urmează, în descrierea sintetismului și hibridității mă voi baza și pe această experiență de traducător.

Teoriile hibridității avangardiste

Hibriditatea a devenit un cuvânt-cheie în cercetările post-colonialiste,² și a căpătat de-a lungul secolului 20 semnificații care încă nu erau neapărat intenționate de către artiștii primelor decenii ale secolului. Prin urmare, voi încerca reconstituirea ideii de hibriditate printr-o teoretizare mai specifică perioadei. Relevanța acesteia în acest context provine din caracterul strâns legat al teoretizării atât de precursorii avangardei, cât și de artiștii suprarealiști. Teoreticianul respectiv, Mezei Árpád (1902-1998) și-a scris primele cărți în limba franceză, coautorul său fiind artistul suprarealist Marcel Jean (1900-1993). Scriind despre ființe hibride din *Les Chants de Maldoror*³ sau din picturi suprarealiste, coautorii au creat o teoretizare originală, dincolo de contextul vreunui curent avangardist specific, dar această viziune s-a dovedit deosebit de relevantă în conectarea precursorilor avangardiști de avangardiștii propriu-ziși. Valorificarea operelor urmuziene s-a produs inițial tocmai într-un asemenea context, prin urmare,

¹ *Huszadik századi román novellák*, coord. Vallasek Júlia, Noran, Budapest, 2009.

² Peter Burke, *Cultural Hybridity*, Polity Press, Cambridge, 2009.

³ Marcel Jean - Arpad Mezei, *Maldoror*, Pavois, Paris, 1947, 153.

mi se pare relevantă o discuție a operelor prin prisma acestor teoretizări.

Este important să identificăm rolul istoric al conceptualizării realizate de către Mezei în cadrul suprarealismului însuși, adică să căutăm rolul hibrizilor în arta suprarealistă postbelică, dar această abordare poate ajuta, de asemenea, la individualizarea suprarealismului în rândul altor curente de avangardă sau modernism. Transferul suprarealismului din perioada interbelică în contextul postbelic a fost o sarcină dificilă în sine, mulți artiști considerând la acea vreme, dar și în interpretări ulterioare, că suprarealismul și-a pierdut relevanța în societatea postbelică.

Punctul de plecare pentru Mezei a fost psihanaliza, dar dacă luăm în considerare cadrul său interpretativ, putem observa că în cadrul acestuia mai multe aspecte ale culturii, inclusiv mitologia, istoria, literatura, arta, arhitectura au comunicat între ele. La Mezei, conceptul de hibriditate plasează accentul pe latura organică a tipurilor de multitudini pe care autorul le are în vedere. O afirmație esențială a teoretizării se referă la dimensiunea antropologică: „Suprarealismul concepe omul ca fiind în procesul unei veșnice schimbări - el este, prin urmare, în esență, o ființă hibridă.”¹ Putem înțelege importanța acestei afirmații dacă observăm că unul dintre obiectivele principale ale suprarealiștilor a fost încercarea de a șterge toate tipurile de dualisme din cultură - pornind de aici, conceptualizarea „hibridului” devine un element central al viziunii lor. Ființele

¹ Arpad Mezei, *Art Criticism: A Comprehensive View*. In Arpad Mezei - T. A. Phillips, *The Compleat Art Critic*, Arteditorial Company, Toronto, 1983, 14.

hibride din mitologiile antice sunt reînviată în revistele supra-realiste, cum ar fi binecunoscuta *Minotaure*, și încorporează o stranietate interioară, dându-i o dimensiune materială.

Mezei folosește motivul labirintului atunci când descrie psihicul uman din punct de vedere suprarealist. După transcrierea psihanalitică a mitului lui Tezeu, în care eroul se întâlnește pe sine însuși în adâncurile labirintului, el continuă în felul următor: „pentru suprarealism, paradigma existenței este corcitură, omul-animal, animalul uman. Omul suprarealist este, așadar, un dublu în el însuși, prin care devine posibil să se întâlnească pe sine. În psihologia recentă, aceasta este deja o idee acceptată. Prin urmare, conștiința noastră diurnă nu include întreaga noastră personalitate; cel care dorește să realizeze unitatea completă și cuprinzătoare trebuie să coboare în adâncurile propriului sistem inconștient. Astfel, există riscul ca inconștientul să înghită partea conștientă a personalității. Dar dacă coborârea este reușită, există mari beneficii, deoarece baza energetică a personalității se află în inconștient.”¹ Această descriere este, în esență, în concordanță cu descrierile lui Carl Gustav Jung privind confruntarea cu „umbra” personalității și punctul de plecare al procesului de individuație. Pentru supra-realiști, ceea ce este de interes este ființa umană care poate fi înțeleasă (sau care poate fi neînțeleasă) în schimbarea și transformarea sa și, în consecință, în hibriditatea sa – cu siguranță pentru că celălalt aspect, neschimbător al ființei umane, a devenit în timp imaginea ființei umane ideale. Într-o perspectivă de istorie culturală, Mezei atenționează că, în timp ce în anumi-

¹ Mezei Árpád, *A szürrealizmus*, in *MÁ, Mikrokozmoszok és értelmezések*, Jelenkor, Pécs, 1993, 72-73.

te culturi (de exemplu, în Egipt) formele hibride au fost forme acceptabile de existență, în tradițiile greacă și iudeo-creștină care au stat la baza culturii europene, hibridul a fost mutat în plan secund sau a devenit o formă de existență „defectuoasă”, „păcătoasă”. Astfel, suprarealismul, prin explorarea hibridității, devine implicit o critică a culturii europene într-un sens mai larg.

De fapt, explorarea stranietății „celuilalt” în interiorul ființei umane hibride funcționează în suprarealism după un fel de logică antropologică inversă: în timp ce antropologia clasică pornește de la ceea ce este radical diferit și încearcă să îl familiarizeze prin numire și sistematizare, suprarealistul încearcă să scoată la suprafață ceea ce este diferit din interiorul familiarității, iar prin provocările sale, aspectul neașteptat și implicit, „celălalt” izbucnește din obișnuit.

Hibriditatea poate fi identificată în cel puțin două faze importante ale curentului: definiția suprarealismului ca „automatism psihic pur” trimite la una dintre aceste variante: la hibridizarea dintre om și construcțiile mecanice. Automatismul pur ar putea sugera ideea unei mașini creatoare de poezii pe bandă rulantă. Totuși, apreciază Marcel Jean și Mezei Árpád, fascinația pentru mecanic, prezentă deja și în futurism sau dadaism, relevă pentru teoreticienii suprarealiști noi elemente: mașina devine interiorizată într-o anumită măsură, într-o simbioză a organicului și anorganicului care conlucrează. Imaginea reprodusă în decembrie 1924 pe prima pagină a recent înființatei reviste *La Révolution surréaliste*, celebrul obiect realizat de Man Ray și intitulat *L'Énigme d'Isidore Ducasse*, arată tocmai acest lucru: „în metafora plastică concepută de Man Ray, formele rigide ale unei mașini de cusut, acoperite de o pânză groasă

sugerează contururile suple ale unui corp viu”¹. Aceste senzații vor fi importante și în aprecierea hibridizărilor la Urmuz.

Cealaltă variantă suprarealistă a hibridului se materializează în epoca revistei *Minotaure*, în anii 1930. Aici devine mai importantă componenta mitică, cea care intervine de fapt ca o interfață a hibridizărilor dintre om și animal. Suprarealismul încearcă o sinteză între Tezeu și Minotaur, cu o predilecție spre inconștientul marcat în această relație de către ființa cu cap de taur. Hibriditatea devine punctul de pornire al dinamismului psihic, sugerează Jean și Mezei – în această ecuație, modelul exclusiv al lui Tezeu ar însemna stagnare. Hibriditatea din titlul revistei poate fi interpretată la rândul ei în această cheie.²

Inventarierea ideilor de mai sus nu înseamnă deloc faptul că eseul de față ar dori să asimileze strategiile textuale urmuziene viziunilor suprarealiste. Mi se pare totuși important de remarcat faptul că în *Pagini bizare* realitățile disparate nu par concluzia unor colaje, ci oferă iluzia organicității, iluzia corpului viu. O descriere nuanțată a textelor urmuziene trebuie să țină cont de acest aspect în vederea unei precizii necesare.

Hibriditatea personajelor lui Urmuz

În teoria lui Bergson despre aspectul social al răsului,³ rigiditatea și caracterul mecanic al gesturilor umane devin ținta răsului. Mecanicitatea este văzută deci în acest cadru ca o im-

¹ Marcel Jean avec la collaboration d'Arpad Mezei, *Histoire de la peinture surréaliste*. Seuil, Paris, 1967, 121.

² Idem, 231.

³ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Éditions Alcan, Paris, 1900.

perfectiune, spiritul critic al răsului fiind direcționat măcar parțial către automatismele gesturilor.

Teoria bergsoniană explică efectul textelor din *Pagini bizare*, inclusiv raportarea cititorului la activitatea personajelor. Totuși, cadrul în care pot fi plasate personajele și evenimentele descrise de Urmuz este mult mai extins, și transcende latura pur comică. Lumea în care aceste personaje coexistă este o realitate alternativă în care unele legi fundamentale ale existenței par puțin modificate, iar oglinda acestei lumi transmite un mesaj clar prin eclecticismul de familiarități și stranietăți. Printre aspectele cele mai mecanicizate sunt intercalate uneori sentimentalisme, atitudini sociale arhicunoscute, ipocrizii specific umane. Mecanicitatea se suprapune în mai multe texte urmuziene cu aspecte birocratice sau cu cele care țin de aparatul de stat. În *Ismail și Turnavitu*, de exemplu, personajul Turnavitu, care la început fusese „un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare, grecești”, devine la un moment dat, după o îndelungată activitate politică, „ventilator de stat”.¹ Celălalt personaj al textului, Ismail, are o rutină aproape la fel de mecanică, deși el pare într-un fel mai „viu” față de Turnavitu. În cazul său devine și mai clar că mecanicitatea se referă inclusiv la organizarea relațiilor interumane: „Ismail primește și audiențe, însă numai în vârful dealului de lângă pepiniera cu viezuri. Sute de solicitori de posturi, ajutoare bănești și lemne sunt mai întâi introduși sub un abat-jour enorm, unde sunt obligați să clocească fiecare câte 4 ouă. Sunt apoi suiți în câte un vagonet de gunoi de-al primăriei (...)”.¹

¹ Urmuz, *Pagini bizare*, ediție întocmită de Sașa Pană, Minerva, București, 1970, 14.

¹ Idem, 14.

Aici, birocrațismul se întâlnește cu ideea de favoritism, fiind sugerat și un anumit grad de corupție în tratarea solicitărilor. La fel funcționează sistemul birocratic într-un alt text urmuzian, *Pâlnia și Stamate*, unde spre final domnul Stamate „aranjează” viitorul fiului său, deși este profund dezamăgit de acesta: „Totuși, mai târziu, sentimentul patern învinse, și Stamate, grație calculelor și combinațiilor sale chimice, reuși să facă cu timpul, prin puterea științei, ca Bufty să ocupe acolo [în Nirvana] un post de subșef de birou.”¹ Mașinăria, mecanicul suprem este prin urmare societatea însăși, care înghite atât științele exacte (calculele chimice), cât și nivelul mitic (Nirvana). Totul tinde să funcționeze conform logicii corupte, „balcanice”, dacă luăm în calcul și referințele la favoritisme, la greci etc. Mașinăria supremă se reflectă totuși, de la text la text, în mecanicități cât se poate de concrete. Unul dintre efectele secrete ale *Paginilor bizare* provine tocmai din aceste suprapuneri dintre material și abstract/metaforic. Textul urmuzian devine brusc concret și material în cele mai neașteptate momente.

Hibridizarea personajelor la nivel animal/uman se înscrie într-o altă logică - aici, intervine ipocrizia legată de sentimente și de reguli morale. În *Ismail și Turnavitu*, de exemplu, viezurii crescuți de Ismail sunt un fel de slave sexuale, care se adaptează totuși și anumitor reguli sociale ale societăților moderne: „Alți viezuri mai cultivă Ismail în o pepinieră situată în fundul unei gropi din Dobrogea, unde îi întreține până ce au împlinit vârsta de 16 ani și au căpătat forme mai pline, când, la adăpost de orice răspundere penală, îi necinstește rând pe rând și fără pic de

¹ Idem, 12.

mustrare de cuget.”¹ În *Pâlnia și Stamate*, deși referințele animale sunt mai puține, putem identifica în situația incipientă a familiei, legate de un țaruș bătut în podea, statutul care îi apropie de cel al unor animale domestice. Atributele sunt eterogene și de această dată, migrând între regnurile animalelor și plantelor, ale științei, societății, politicii, mitologiei etc., prin urmare trebuie să ajungem rapid la concluzia că hibriditățile personajelor țin și de dimensiunea textuală, de genurile textelor care sunt incluse în rețeaua arhitextuală a *Paginilor bizare*.

Hibridizările genurilor literare și a modalităților de expresie

La Alfred Jarry, limbajul piesei *Ubu roi* este un amestec de argou, de jocuri de cuvinte, de elemente de vocabular care provin din registre diferite, iar anumite motive din intriga piesei reiau logica desfășurării evenimentelor din piese clasice sau shakespeareiene. Traducerea maghiară, realizată de către Jékely Zoltán,² a recurs la o stilizare excesivă pentru a reda caracterul parodic al textului – într-un fel, este vorba de crearea unui limbaj abstract, inexistent până atunci, creat prin mici diferențe față de limbajul cotidian. Același procedeu poate fi observat și în traducerea lui Méliusz József, realizat după textul *Paginilor bizare*.

Analogiile dintre Jarry și Urmuz au fost discutate deja pe larg,³ nu are rost să reiau aici punctual convergențele. Totuși,

¹ Idem, 13.

² Alfred Jarry, *Übü király. A lánkra vert Übü*, trad. Jékely Zoltán, Kriterion, București, 1985.

³ Ion Pop, *Un precursor: Urmuz*. În IP, *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1969, 142-143.

datorită acestor similitudini putem argumenta că strategia adoptată de către Méliusz a fost perfect validă.

Desigur, alte strategii pot deveni la fel de relevante, și punctez acest aspect fiindcă imaginea mea despre textele urmuziene a devenit mai clară datorită unei încercări de retraducere din *Ismail și Turnavitu*. Aici, pentru a prinde tonul originalului, trebuie să ne raportăm inclusiv la „sterilitatea” limbajului științific, ceea ce este într-un fel la polul opus față de suprastilizarea încercată anterior în traduceri. Textul începe cu o descriere de manual sau de enciclopedie „Ismail este compus din” - iar continuarea revine la acest registru pseudoștiințific în fraza următoare: „creștea și în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin *synthese*”.¹ În redarea acestor paragrafe în alte limbi, devine importantă și rigiditatea, „mecanicitatea” limbajului terminologic. Introducerea din *Pâlnia și Stamate* seamănă cu un alt tip de text: cel dramaturgic, în care se descrie scena ca mediu în care se vor desfășura evenimentele. Acțiunea în sine va începe în partea a doua, în care se schimbă totodată și registrul lingvistic.

Prin urmare, putem observa, lărgind din nou orizontul analizei, că textul urmuzian în sine este compus din blocuri lingvistice, fraze, elemente de lexic care provin din registre diferite. Limbajul științific, de manual, limbajul descrierilor, limbajul juridic („timp de opt zile libere, termenul necesar ce, după procedura civilă, credea dânsul că trebuia să treacă pentru a putea fi pus în posesiunea obiectului”;² „la adăpost de

¹ Urmuz, idem, 13.

² Idem, 10.

orice răspundere penală¹ etc.), limbajul literar din epoci și genuri diferite se suprapun, producând un efect parodic și neliniștitor în același timp.

Hibriditatea textuală marchează la Urmuz, cum am văzut și în concepția lui Mezei și Jean, un dinamism transformator. Deși personajele urmuziene par într-o primă instanță închise într-o lume îngustă, claustrofobă, totuși, prin transformări fantastice, cvasi-onirice, ei reușesc să evadeze în unele momente ale existenței lor în lumi în care o simplă hibriditate sau identitate statică nu le-ar permite. La fel, deși o logică textuală lineară, identică, nu ar permite anumite „salturi” între episoadele textelor urmuziene, schimbarea de registru, schimbarea de limbaj redirectionează de fiecare dată textul spre improbabilități, spre un neverosimil fascinant.

În domeniul textual, modelul urmuzian este reinventat datorită acestor caracteristici, nu atât de cei care au adoptat structuri similare, ca Moldov sau Grigore Cugler, ci, într-un mod mai profund și mai puțin vizibil de către autori ca Gellu Naum, care a reinventat genul romanului de aventură de tip Jules Verne, Jonathan Swift sau Daniel Defoe în texte dramatice ca *Insula*, sau chiar *Cartea cu Apolodor*. Clișeele și motivele specifice acestor genuri sunt integrate într-o cheie parodică în textele naumiene, și dezvoltă la rândul lor semnificații dincolo de registrul pur comic, devenind alegorii existențiale.

Privit dinspre Naum, filiera Jules Verne devine evident mai accentuată în lectura textelor urmuziene: exaltarea științelor exacte, discutate de cele mai multe ori pe un ton elogios,

¹ Idem, 13.

romanțat la Verne, poate indica o etapă importantă pentru genealogia *Paginilor bizare*.

Concluzii

Hibriditatea are la Urmuz un mesaj bine definit - deși acesta este departe de a fi unicul mesaj relevant al *Paginilor bizare*. La intersecția dintre privat și organizațional, spontan și birocratic, animal și cerebral, hibriditatea indică de fiecare dată, pe lângă dinamismul discutat pe larg în eseul de față, și un fel de monstrozitate disimulată. Această dimensiune îl apropie desigur foarte mult de viziunea lui Franz Kafka. Strategiile textuale parodistice îl situează însă mai mult în descendența unor autori ca Jarry sau Carroll,¹ cu o predilecție spre umorul negru al unui Lautréamont. Un bricolaj de ființe, obiecte și texte, opera urmuziană rămâne originală și vizionară. O operă de un umor total și totuși neliniștitoare.

¹ Balotă, idem, 123.

Note despre prezența dadaismului în literatura maghiară

Tzara văzut de scriitorii și redactorii avangardiști maghiari

„În acea vreme, Tristan Tzara stătea într-un hotel din rue Campagne Première, așezat de obicei pe patul său, în pijama, purtând un monoclu, fiind înconjurat de grămezi de telegrame, scrisori, articole și poeme dadaiste surprinzătoare. A primit onorurile lumii înconjurătoare puțin zăpăcit și stânjenit, cu un zâmbet și o țigară în colțul gurii. El era papa. Numele său răsună ca cel al lui Victor Hugo în era *Hernani*. El era viitorul și infinitul, plin de patrușopturi, baricade și drapele noi – ca și viitorul tânărului Hugo –, într-o libertate nemărginită a sentimentelor. În felul său, el propaga ceva asemănător ca Hugo, ce-i drept, într-o formulare puțin diferită.”¹ Caracterizarea îi aparține lui Illyés Gyula, și a apărut în romanul său autobiografic *Hunok Párisban* (Hunii în Paris) în 1946. Este scris cu mult umor și multă înțelegere, dar și cu o oarecare îndepărtare de viziunile avangardiste din prima tinerețe. Desigur, în acei ani deja însuși Tzara se îndepărtase de dadaism, trecând prin suprealism și arta angajată a ideologiei comuniste.

Illyés s-a aflat printre poeții maghiari care l-au cunoscut de aproape pe Tzara în perioada petrecută la Paris (în cazul lui

¹ Illyés Gyula, *Hunok Párisban*, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 121. (Trad. BIJ)

Illyés, este vorba despre perioada 1922-1926), promovând ideile lui Tzara în revistele avangardiste maghiare din epocă, fiind și unul dintre primii săi traducători în limba maghiară. Ulterior, Illyés a ținut legătura cu Tzara prin intermediul scriitorilor, l-a găzduit și în Ungaria, cu ocazia vizitei sale de după cel de-Al Doilea Război Mondial, participând finalmente personal și la înmormântarea lui Tzara. Deși Illyés s-a apropiat cel mai mult de suprarealism dintre curentele avangardiste, știm de fapt foarte bine cât de mult se îmbină istoria dadaismului și suprarealismului pe plan personal și chiar în succesiunea lor, care are o logică aparte. Unele gesturi poetice ale acestor autori sunt uneori foarte greu de clasificat: oare recenzia lui Illyés despre cartea de telefoane din Budapesta, publicată în 1927,¹ este ecoul farselor dadaiste ale lui Tzara, sau un gest care este compatibil și cu preocupările grupării lui Breton din acea vreme? Nu avem dovezi certe în acest sens, chiar dacă revista în care s-a publicat acest text, *Dokumentum*, este considerat cea mai importantă revistă a suprarealismului din Ungaria, fără ca revista să marcheze într-un mod specific și exclusivist aderarea la acest curent.

Istoria dadaismului în literatura maghiară este un subiect încă neelucidat în profunzime de către istoria literară tocmai din această cauză, cea a delimitărilor problematice ale curentelor avangardiste în cadrul literaturilor central- și est-europene. Futurismul, expresionismul/activismul, dadaismul,

¹ Illyés Gyula, Budapest és a Budapest környékén lévő m. kir. Távbeszélő Hálózatok előfiz. és nyilv. állomásainak betűrendes névsora. A bpesti m. k. távíró- és távbeszélő igazgatóság előszavával, Dokumentum 1927. ian., 40.

constructivismul, suprarealismul sunt asociate într-un mod succesiv cu operele unor anumiți autori maghiari, fără ca totalitatea operelor avangardiste scrise de Kassák Lajos, Déry Tibor, Németh Andor, Illyés Gyula, Reiter Róbert sau József Attila să fie incluse exclusiv într-un anumit curent. Prin urmare, dacă vorbim despre dadaism în literatura maghiară, vorbim mai ales de unele poetici și tehnici adaptate, neasumate în totalitatea lor – poetici și tehnici care sunt prezente doar temporar și pentru o scurtă perioadă în opera unor autori maghiari. Desigur, sintagma „neelucidat în profunzime” nu echivalează cu lipsa unor opere de sinteză sau articole despre dadaismul maghiar, ci mai degrabă se datorează fenomenului propriu-zis. Istorici literari ca Bori Imre, Deréky Pál, Kappanyos András și alții au dedicat studii importante curentului dadaist, iar Farkas Jenő¹ și Georges Baal² au contribuit într-un mod esențial la documentarea relațiilor lui Tristan Tzara cu autorii maghiari, cercetând și publicând corespondența lui Tzara cu acești autori, și publicând articole în numeroase limbi pe această temă. N-am să insist, tocmai din această cauză, asupra detalierei acestor relații foarte importante pentru avangardismul maghiar, punctând doar faptul că și în acest caz, ca de atâtea ori în istoria avangardei, a fost vorba despre o promovare reciprocă a unor opere și publicații, Tzara implicându-se la rândul său în transmiterea unor materiale avangardiste maghiare la destinații

¹ Farkas Jenő, *Tristan Tzara și interferențe literare maghiaro-române*, Conviețuirea (Szeged), nr. 4/1998, p. 26-37.

² Georges Baal – Henri Béhar, *La correspondance entre les activistes hongrois et Tzara, 1920–1930*, Cahiers d'études hongroises, 2/1990, 117–126.

specifice, iar operele dadaiste ale lui Tzara fiind traduse și recenzate încă din primii ani ai dadaismului în revistele maghiare de avangardă. Tzara a avut contacte cu artiști maghiari încă din perioada petrecută la Zürich (Lábán Rudolf și Szittyta Emil numărându-se printre aceștia), iar printre corespondenții săi ulteriori se află autori și redactori avangardiști maghiari importanți ca Illyés Gyula, Kassák Lajos, Tamás Aladár, Szántó György. Pare cert că principala sursă a culturii dada pentru artiștii maghiari era Tzara însuși, poate cazul lui Déry Tibor fiind puțin diferit, el petrecând mult timp la Berlin și în alte locuri din Germania, unde a avut ocazia să cunoască în detaliu și varianta germană a dadaismului.

Dada în exil: poezia și vizualitatea colajelor la Viena

În 2015, evenimente, expoziții și conferințe marchează centenarul nașterii avangardei maghiare, 1915 fiind anul în care Kassák Lajos își publică primul volum de versuri, și totodată revista *A Tett* (Fapta), cea care este considerată prima revistă maghiară de avangardă. La început, avangarda maghiară se afiliază mai mult la activism, prezentând și urme de futurism. Doar în perioada exilului de la Viena devine Kassák din ce în ce mai interesat de dadaism. În revista sa intitulată *Ma* (Azi), editată la Viena începând cu 1920 (după o perioadă în care aceasta apăruse la Budapesta, 1916–1919), dadaismul are deja o prezență însemnată, în concurență cu constructivismul care s-a dovedit a fi extrem de important pentru Kassák. Din anul 1921, apar în *Ma* regulat scierile lui Tzara și ale celorlalți dadaști.

În Viena, Kassák începe publicarea unor poeme numerotate, fără alt titlu în afara numerelor, seria acestor poeme continuând

între 1921 și 1931. Istoria literară maghiară identifică în aceste poeme o apropiere spre dadaism, tehnica colajului verbal fiind prezent în poemele numerotate, rupturile producându-se totuși de cele mai multe ori la limita frazelor și nu la cea a cuvintelor. Aceasta este unul din argumentele care facilitează și o interpretare constructivistă a acestor poeme.

Mai evidentă este inspirația dadaistă în amplul poem al lui Déry Tibor, *Az ámokfutó / Der Amokläufer*, redactat în 1921-1922 la Viena. Acest poem ilustrat cu fotografii tăiate din reviste și ziare este un dialog între text și imagine, imaginile nefiind pur și simplu ilustrări analogice ale textului. Mai degrabă le putem interpreta ca asocieri vizuale realizate pe baza textului, de multe ori în contradicție cu mesajul verbal, împreună producând efecte grotești. O traducere în germană a acestui text, dar cu imagini diferite, a fost realizată de însuși Déry, care spera o publicare a cărții în Berlin. Acest proiect nu s-a realizat însă, doar un fragment textual al poemului fiind publicat în maghiară în 1922, la Viena, într-un volum de poezie al autorului. O ediție bilingvă, maghiară-germană s-a publicat doar postum, în 1985, la Budapesta, reproducând în facsimil și asamblajul de imagini și texte din varianta inițială.

Poemul lui Déry reflectă și caracteristicile spiritului dadaist, de revoltă ironică, motivul recurent al poemului, cel al agresiunii gratuite, văzută dintr-o perspectivă critică, apropiind la rândul său acest poem de începuturile dadaismului – de contextul revoltei împotriva primului război mondial. Imaginile corpurilor mutilate, care sunt incluse în poem doar ca fragmente de corp de mai multe ori (jumătăți de chipuri, mâini, picioare etc.), au corespondențe textuale – de exemplu în

fragmentul de mai jos –, care prezintă într-un registru comic proliferarea exagerată a obiceiului colecționării moaștelor:

*Am sosit la Regensburg, la biserica Sf. Emmeran,
acolo se păstrează unul din trupurile Sfântului Dominic, celălalt,
de asemenea un exemplar complet, la St. Denis.*

*În Praga și Bamberg se păstrează câte un cap al sfântului,
un al treilea în Middlesborough, în afară de care, conform statisticii:
5 trupuri ale Sfântului Andrei, 6 capete, 17 brațe, piciorul, mâna,
2 trupuri ale Sfintei Ana, 8 capete, 6 brațe,*

.....
*4 trupuri ale Sfântului Sebastian, 5 capete și treisprezece brațe sunt
păstrate în diferite locuri,
ca nici să nu mai vorbim de Sfântul Pancratius, care răcorește cu
treizeci de trupuri îmbălsămate
visele cu bulbuci ale sărmanilor.¹*

În acest fragment se poate observa și caracterul antiliterar al textului, care combină diferite tipuri de discurs – publicistice, literare, statistice, fiind de fapt un colaj al acestor registre stilistice.

Dada în Ungaria și în revistele maghiare din România

Déry Tibor publică în 1921 un amplu articol despre dadaism, în revista *Nyugat* de la Budapesta, articol reluat aproape concomitent și de către redacția revistei *Napkelet* din Cluj.² Textul prezintă, pornind de la citate germane, contextul în care a fost receptat la vremea respectivă dadaismul. Déry sesizează

¹ Trad. Kocsis Francisko

² Déry Tibor, *Dadaizmus*, *Napkelet*, nr. 7/1921, p. 397-398.; *Nyugat* (1 aprilie) 1921, 552-556

cu exactitate funcția tehnicii dadaiste care alătură lucrurile fără nici un fel de ierarhizare: „Căci dada nu-i Weltbesserer, dada nu-și propune să facă ceva mai bine sau cel mai bine, dada nu are țeluri – dada există, precum există lumea, și exprimă esențial iraționalitatea și lipsa de finalitate a obiectelor și a vieții. [...] Dacă în natură nu există sens și ordine, dada nu caută în continuare sensul și ordinea. Ea trebuie să vadă viața așa cum este ea în realitate, dacă excludem din ea meditația umană indiscret-scormonitoare acționând din exterior. Trebuie s-o vadă ca haos, unde totul există pentru sine.”¹ Interesant de remarcat că Déry formulează și anumite rezerve față de dadaism, tocmai în perioada în care se pregătește să scrie *Der Amokläufer*. Déry a păstrat de-a lungul vieții sale simpatii pentru tradiția modernismului estetizant, reprezentat de autorii revistei *Nyugat*, și chiar în perioada sa dadaistă găsisse elemente ale acestui curent cu care nu se putea identifica. Ulterior s-a regăsit mai bine într-un suprarealism înțeles într-un sens mai larg, în care Chagall și chiar Ivan Goll păreau pentru Déry la fel de interesanți precum autorii strânși în jurul lui André Breton.

În perioada în care Kassák se afla în exil la Viena, câțiva autori mai tineri au încercat totuși să înființeze reviste avangardiste și în Ungaria. Dintre acestea, cea intitulată *IS* (Și, 1924-1925) este asociată în istoriile literare maghiare cu fenomenul dadaist. Dintre autorii și redactorii acesteia, Gerő György și Kristóf György sunt cei care publică aici texte de o factură dadaistă. Kristóf este unul dintre primii reprezentanți ai poeziei fonice maghiare, cu evidente accente dadaiste. Gerő va deveni

¹ Trad. Kocsis Francisko

puțin mai târziu regizor de filme avangardiste, iar textele sale publicate în *IS* se bazează pe tehnici de colaj și asociații groțești, insolite. Ceilalți autori din revista *IS*, Pán Imre și Mezei Árpád, vor deveni ulterior propagatori ai suprarealismului în cultura maghiară, chiar din textele teoretice și poemele lor publicate în *IS* reieșind un interes evident către mituri și arhetipuri, interes care va facilita apropierea lor de suprarealism.

În arhiva lui Tzara s-a păstrat și o scrisoare a lui Szántó György, redactor al revistei *Periszkop* de la Arad. Szántó i-a cerut un text original lui Tzara și/sau permisiunea de a publica ceva dintre textele lui deja apărute, în contextul în care revista tocmai se pregătea să publice litografia realizată de către Tihanyi Lajos, reprezentând portretul lui Tzara.¹ Până la urmă, Tzara a publicat în *Periszkop* poemul *La mort de Guillaume Apollinaire*, în traducerea lui Illyés Gyula.²

Ceea ce se observă prin urmare în legătură cu receptarea dadaismului în literatura maghiară este faptul că această receptare s-a produs totuși cu o oarecare întârziere, probabil datorită într-o mare parte entuziasmului revoluționar al artiștilor din jurul lui Kassák, entuziasm care s-a manifestat până în anul 1919. În schimb, dadaismul s-a dovedit a fi o expresie adecvată a deziluziei artiștilor maghiari, resimțită după eșecul republicii sovietice din Ungaria, în 1919, curentul devenind din ce în ce mai important pentru avangardiștii exilați din Viena și Berlin. Relațiile de prietenie cu Tristan Tzara s-au păstrat de-a lungul deceniilor, facilitând iradierii ulterioare, uneori nostalgice ale dadaismului în cultura maghiară.

¹ Farkas Jenő, *Vígjátéktól az avantgárdig*, Palamart, Budapest, 2010, 147.

² *Periszkop*, iunie-iulie 1925, nr. 4.

În drum spre utopiile suprarealiste non-oedipiene: interferențe freudo-marxiste

Suprarealism și freudo-marxism

Începând cu anii '30, în cadrul suprarealismului se conturează din ce în ce mai clar un interes care vizează o teoretizare a sociologiei inconștientului. Suprarealiștii adoptă în această perioadă poziții politice explicit marxiste, ideea de curent avangardist revoluționar fiind subliniată și de schimbarea titlului revistei care le reprezenta: *La révolution surréaliste* (1924–1929) devine *Le surréalisme au service de la révolution* (1930–1933). În paralel, o regândire politică a psihanalizei se produce chiar și în rândul psihanalizatorilor de profesie. Prin scrierile lui Wilhelm Reich, se conturează ceea ce urma să devină cunoscut ulterior sub numele de freudo-marxism. Este vorba de fapt de o relativizare a teoriilor freudiene prin punerea în discuție a statutului complexului oedipian, și de o investigație care căuta să identifice raporturile dintre organizarea societății și structura psihicului uman.¹ În urma convingerilor sale, Reich intră în conflict cu Freud, și este exclus din Societatea Internațională de Psihanaliză în 1934.

¹ Paolo Scopelliti, *Suprarealism și psihanaliză: o abordare nouă*, trad. Dan Stanciu, Athanor 2/2008, 109.

Freudo-marxismul suprarealiștilor a constituit obiectul unor articole recente în domeniul studiului avangardei – atât o abordare în paralel a operelor teoreticienilor André Breton și Wilhelm Reich,¹ cât și raportarea unor avangardiști din diferite părți ale Europei la fenomenul psihanalizei, suprarealismului, politiciii revoluționare au fost discutate în cadrul studiilor despre suprarealism.² În acest context, aportul grupului suprarealist de la București revine frecvent ca fiind o filieră importantă care leagă suprarealismul și freudo-marxismul anilor '30 de schizo-analiza lui Deleuze și Guattari din *Anti-Oedip*.³ Cartea lui Paolo Scopelliti despre influența mai puțin cunoscută a suprarealismului asupra psihanalizei (de obicei, problema respectivă s-a discutat invers, din direcția psihanalizei spre suprarealism) prezintă pe larg, într-un capitol separat, contribuția grupului de la București în acest sens.⁴

¹ Annie Rizk-Urbanik, *Des Vases communicants à Arcane 17, Breton était-il freudo-marxiste?* Mélusine 2019.05.9. <https://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=3250>

² Camilla Skovbjerg Paldam, *Erotic Utopia – Free Upbringing, Free Sex and Socialism: Wilhelm Reich's Influence on Vilhelm Bjerke-Petersen's Danish Surrealism*, In David Ayers – Benedikt Hjartarson – Tomi Huttunen – Harri Veivo (eds.), *Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life*, De Gruyter, Berlin, 2015, 413–427; Paolo Scopelliti, *Le freudo-marxisme surréaliste : une mythologie critique*, Mélusine 2019.08.26. <https://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=3319> ; Jelena Novaković, *Le surréalisme belgradois et le freudo-marxisme*. Mélusine 2019.05.14. <https://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=3260>

³ Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Anti-Oedip: Capitalism și schizofrenie I.*, trad. Bogdan Ghiu, Paralela 45, Pitești, 2008.

⁴ Paolo Scopelliti, *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse*, L'Age d'Homme, Paris-Lausanne, 2002, 134–161.

Într-un studiu anterior¹ am încercat interpretarea conceptului de Non-Oedip și android non-oedipian al lui Gherasim Luca, precum și oniromancia obsesională a lui Trost ca o utopie sau chiar eupsihie specifică suprarealismului românesc de după cel de-Al Doilea Război Mondial. În această utopie, se presupunea posibilitatea creării unui om nou care este capabil de inventarea unor noi dorințe. În această existență utopică formele se află la rândul lor într-o stare de reinventare continuă. În textele scrise de Luca și Trost în această perioadă apare și baza socială, revoluționară, specifică suprarealismului, sintetizată prin formula „erotizarea fără limite a proletariatului”.² Este clar, prin urmare, că în concepția postbelică a suprarealiștilor români dimensiunile sociale și psihologice au rămas la fel de importante, ideile lui Marx și Freud păreau încă reconciliabile – deși prin conceptul de Non-Oedip și prin interpretarea viselor prin intermediul hazardului teoreticienii bucureșteni se îndepărtau din ce în ce mai mult de psihanaliza clasică.

În articolul de față mă întorc în timp cu aproximativ un deceniu față de efervescența suprarealistă postbelică, și voi încerca să identific antecedentele ideilor non-oedipiene în scrierile suprarealiștilor români. Ediția recentă a operelor lui

¹ Imre József Balázs, *The Non-Oedipal Android: Towards a Surrealist Utopia in Postwar Romania*. In David Ayers – Benedikt Hjärtarson – Tomi Huttunen – Harri Veivo (eds.), *Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life*, De Gruyter, Berlin, 2015, 445–457.

² Gherasim Luca – Trost, *Dialectica dialecticii*, trad. Ștefania Mincu. În *Avangarda literară românească*, red. Marin Mincu, Minerva, București, 1983, 643.

Paul Păun¹ oferă repere clare pentru o posibilă sursă a acestor idei în cărțile teoreticianului freudo-marxist Wilhelm Reich.

*Paul Păun despre adolescență și criză sexuală
în anii 1934/1935*

Spre sfârșitul anului 1934 și începutul anului 1935, Paul Păun publică două articole² care tratează în același cadru problematica tineretului adolescent, problema socială și problema sexuală. Primul dintre aceste articole, *Sensul nou al adolescenței*, discută mai mult latura socială a problemei, oferind o imagine antitetică despre adolescentul burghez și adolescentul având statut de ucenic. *Criza sexuală* însă aprofundează tematica prin referințe directe la ideile lui Wilhelm Reich și radiografia acestuia care arată foarte clar contextul mai larg al situației. Astfel, ceea ce în *Sensul nou al adolescenței* părea încă mai degrabă o intuiție bazată pe lecturi marxiste mai generale, se dezvoltă în cel de-al doilea articol într-o direcție care va deveni din ce în ce mai importantă în suprealismul românesc de mai târziu.

Să reluăm câteva argumente specifice ale acestor demersuri interpretative!

În *Sensul nou al adolescenței*, Păun pornește de la imaginea sexualizată a adolescentului – imagine care provine din domeniul reprezentărilor „burgheze” ale problemei: „E ceva ca o

¹ Paul Păun, *Scrieri*, ed. îngrijită și note de Emanuel Modoc, pref. Ion Pop, cronologie și postfață Monique Yaari, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2020.

² *Sensul nou al adolescenței*, Cuvântul liber, 29 decembrie 1934, 2; *Criza sexuală*, Cuvântul liber, 9 februarie 1935, 2.

înțelegere unanimă, ca o vastă conspirație, care face ca adolescentul să se încovoie sub zâmbete impudice, rușinat, parc-ar fi mereu gol și erect în fața lumii.”¹ Aceste reprezentări par să fie parte integrantă a unei culturi orale, semioficiale, dar și parte a unei literaturi deja consacrate, prin autori ca Ionel Teodoreanu, la care Păun se referă într-un mod explicit.

Aspectul din ce în ce mai livresc, din ce în ce mai stereotipizat al reprezentării, ocultează însă, în opinia lui Păun, o problemă mult mai acută, și anume chestiunea socială:

Ceea ce nu e neglijabil însă e tentativa de a fi ridicat la acest nemeritat rang de simbol, încercarea să se substituie – vrem să credem că conștient – sexualul, socialului. Căci acestea sunt cele două sensuri opuse ale adolescenței: pe de o parte, sensul burghez sexual și romantic – pe de altă parte, sensul real, social.²

Aici, argumentarea autorului continuă în direcția afirmării necesității unei culturi purificate, în esență proletare, care să poată exprima problematicile specifice situației trăite de tineretul periferizat în reprezentările *mainstream*, canonice. De fapt, Păun vorbește despre realități sociale insuficient reflectate în cultură, și propune o reformă culturală prin care toate problematicile sociale acute să se poată regăsi. Prin prisma discuțiilor legate de ordinea în care revoluția psihică și revoluția socială pot fi realizate în freudo-marxism, este interesant de remarcat cum prioritizează articolul lui Păun problematica respectivă:

¹ Paul Păun, *Sensul nou al adolescenței*, în Paul Păun, *Scrieri*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2020, 302.

² Ibid, 303.

Economicul și spiritualul înaintează din greu spre aceeași țintă, pe aceeași linie generală. Și totuși: sunt ca doi cai care n-ar putea fi înhămați împreună. Când unul, când celălalt o ia înainte. În țara noastră, de pildă (desigur din cauze puternice), literatura și în general manifestațiile spirituale publice ale muncitorimii sunt în urmă. Chestiunea sensului adolescenței ne poate servi ca exemplu, pentru că nu e vorba de atributele unei noțiuni oarecare, ci de eșantionul unui întreg fel de a privi lumea, al unui întreg edificiu supra-structural.

Cu toate că sensul muncitoresc este – după cum se înțelege bine – superior, pentru că adevărat și moral, circulă covârșitor mai mult celălalt sens, meschin. Este aici un semn de ne-dreaptă dominație a suprastructurii burgheze. (...) I-ar trebui un altoi de social, de proletar, dacă n-ar fi sortit sterilității.

Atunci? Calul înapoiat al suprastructurii muncitorești trebuie să-și încordeze mușchii, să-și ajungă tovarășul de drum, chiar să-l întrecă.

Pentru asta trebuie aspru biciuit și mânat cu dibăcie.¹

Aceste remarci finale ale articolului constituie o pledoarie pentru o cultură specific muncitorească mai autentică, eliberată de ceea ce este văzut aici ca o deformare burgheză a realității. De observat că, deși problematica în sine este centrală pentru întreaga literatură freudo-marxistă, argumentarea autorului rămâne încă oarecum în afara logicii acesteia, oferind o imagine idealizată a unei posibile culturi proletare pure, văzând esența problemei într-o dezvoltare încă insuficientă a reprezentărilor muncitorești.

După doar două luni, Păun abordează aceeași problematică dintr-un alt unghi, de această dată într-un mod explicit freu-

¹ Ibid. 304.

do-marxist, menționând din start că acest nou articol se dorește a fi continuarea textului precedent.¹ Argumentul principal care lipsea din articolul anterior, spune Păun, sună în felul următor:

tineretul aproape în totalitatea sa suferă mult din cauza unei morale sexuale (dominantă ca toată suprastructura burgheză) pe cât de anti-biologică, pe atât de crudă. Și (...) această morală, dacă stăpânește toate clasele, servește însă numai uneia.²

Logica articolului se dezvoltă de această dată în direcția criticii familiei și moralei burgheze, definite ca emanații ale proprietății private. Conform acestei logici, educația familială a perioadei recomandă băieților înainte de întemeierea unei familii proprii, abținerea sexuală sau frecventarea prostituatelor, iar fetelor nu le oferă altă cale decât virginitatea. Aderând la poziția lui Wilhelm Reich, Păun consideră deci că abținerea impusă a fetelor, care este promovată în vederea căsătoriei, a devenit o cauză serioasă a crizei sexuale din rândul adolescenților și tinerilor.³

Din punct de vedere al psihanalizei, abținerea este desigur o refulare a dorințelor care poate rezulta doar în cazuri cu totul excepționale într-o sublimare a instinctelor în activități superioare. Frecventarea prostituatelor, subliniază Păun, rezultă în boli venerice și tulburări fizice cauzate de acestea. Mai rămâne varianta onaniei care în contextul cultural respectiv duce iarăși la nevroze, prin dezvoltarea unor complexe de vinovăție.

¹ Paul Păun, *Criza sexuală*, în Paul Păun, *Scrieri*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2020, 305.

² Ibid.

³ Ibid. 306.

Se observă, prin urmare, o încercare de a contextualiza într-un cadru cât mai larg problematica discutată:

tragedia venerică o datorim [!] nu atât prostituatelor, cât virginelor; nu atât desfrânaților, cât moraliştilor. O datorim [!] în sfârșit inferiorității economice a femeii față de soțul care o întreține, căci fără această inferioritate, virginitatea (și deci criza sexuală) n-ar fi obligatorie.¹

Față de articolul anterior, Păun argumentează deja în favoarea unor schimbări mult mai radicale: promovarea unei culturi muncitorești nu mai este de ajuns. După logica adaptată de la Reich, se impune o schimbare radicală a structurilor sociale:

Este clar deci: lanțul „**proprietate privată** (cu superioritatea economică a bărbatului) – **căsătorie** (cu virginitatea prenupțială) – **criză sexuală a tineretului**” nu poate fi înlăturat decât în întregime.

Nu se poate rezolva tragedia sexuală fără reforma, până la ultime limite, a căsătoriei și fără modificarea concepțiilor asupra proprietății. (...)

Nu dăm deloc înapoi dacă remarcăm unele procese sociale aparent modeste, dar semnificative ca anticipații, ca zvâcnet spre ce va care abia mai târziu va fi realizat și definitivat. Iată, ne gândim la independența economică (față de bărbat) a femeii muncitoare și intelectuale. Și începutul (sau mai bine încercarea) de rezolvare a crizei sexuale, pe care acest fenomen îl promite.

Adevărat, independența economică a femeii e condiția primă a libertății ei sexuale. Și totuși, azi, libertatea ei e tot atât de tristă ca și independența. Sunt legi morale și lacune juridice (nelegiferarea

¹ Ibid. 306–307.

avortului, a căutării paternității) care fac ca această libertate să fie mult limitată și de cele mai multe ori inutilă. Independența economică a femeii nu-și are urmările. Nu o putem aprecia decât ca anticipație.¹

De observat aici și schimbarea de percepție legată de prioritatea socialului sau psihicului. În articolul anterior, Păun plecase optimist pentru o reformă culturală care ar urmări realitățile sociale deja conturate. În textul al doilea însă, reforma (sau revoluția) economică devine mult mai importantă, și Păun argumentează în favoarea unor schimbări necesare în această direcție. Discursul freudo-marxist îl radicalizează prin urmare, *Criza sexuală* devenind un text mult mai „revoluționar”, care anticipează pozițiile grupului suprarealist de la București în mai multe sensuri.

Rămâne deschisă însă în disputele vremii problema dacă o revoluție suprarealistă a gândirii și a psihicului are sau nu șanse fiind confruntat cu realitățile sociale. Aici, se conturează câteva nuanțe care pot contribui la o contextualizare mai largă a articolelor semnate de Paul Păun.

Contexte românești și internaționale

În discuțiile despre relația freudo-marxismului cu suprarealismul internațional, autori ca Paolo Scopelliti sau Iulian Toma atrag atenția asupra unor articole din *Le surréalisme au service de la révolution* – în numărul 4/1931, suprarealiști ca René Crevel, André Breton și Tristan Tzara publică texte despre posibilele convergențe dintre marxism și psihanaliză,

¹ Ibid. 307.

Tzara reluând unele observații și în numărul 6/1933.¹ Este clar că în această perioadă, ideile conform cărora raporturile sociale determină viața psihică umană sunt afirmate și rediscutate din ce în ce mai intens, problema suprarealiștilor fiind tocmai dacă poetul și poezia, și implicit suprarealismul ar putea ieși din această relație de determinare.

Într-un context al suprarealismului danez, de exemplu, care este relevant pentru această discuție având în vedere prezența personală a lui Reich acolo începând cu anul 1933, artistul Vilhelm Bjerke-Petersen postulează posibilitatea ca arta să devină motor al revoluției, transformând modul în care omul privește ansamblul vieții, trezind în om dorințe și instincte, iar aceste schimbări vor putea produce schimbările necesare în societate.² Întrebarea este de fapt dacă revoluția psihicului uman poate să preceadă revoluția socială sau totul trebuie să decurgă invers. De aici, diferențele dintre Reich și Bjerke Petersen – dinspre pozițiile strict freudo-marxiste ale lui Reich, revoluția socială³ și schimbarea practicilor de zi cu zi în educația copiilor având prioritate, deși se pronunță de

¹ Iulian Toma, *Gherasim Luca ou l'intransigeante passion d'être*, Honoré Champion, Paris, 2012, 206–207; Scopelliti, *Suprarealism și psihanaliză*, 109–110.

² Camilla Skovbjerg Paldam, *Erotic Utopia*, 426.

³ „Marxism overthrows the old values by economic revolution and the materialist philosophy; psychoanalysis does the same, or could do the same, in the sphere of the psyche. But since, in bourgeois society, it must remain socially ineffective, its purpose can only be achieved after the social revolution.” Wilhelm Reich, *Dialectical Materialism and Psychoanalysis*, in WR, *Sex-pol, Essays 1929–1934*, Vintage Books, New York, 1972, 57.

nenumerate ori în favoarea necesității de a le vedea într-o strânsă legătură.¹

Revenind la contextul românesc în care apar articolele lui Paul Păun, prezentate anterior, este de remarcat că în anii '30 se observă o tematizare din ce în ce mai accentuată a problematicii sociale în România inclusiv din perspectiva sexualității. În acest context, devine important faptul că cei care se află la periferiile societății au un acces limitat la o viață sexuală „normală”, adecvată, ceea ce rezultă în diverse nevroze, adicții, atitudini agresive și alte probleme de ordin psiho-social. Privită din acest unghi, revolta lui Geo Bogza din volumele *Jurnal de sex* (1929) și *Poemul invectivă* (1933), dar și influența sa asupra poeziei timpurii a suprarealiștilor de mai târziu, ca Gherasim Luca, Paul Păun și Gellu Naum, face parte dintr-o evoluție firească în care eliberarea socială pe de o parte și eliberarea psihică și morală pe de altă parte sunt considerate laturi inseparabile ale aceluiași fenomen. Poetica lui Bogza din *Poemul invectivă* sau *Sfânta împărțășanie* a lui Gherasim Luca din 1937 sunt greu de identificat ca aparținând unui anumit curent avangardist. Își găsesc locul mai degrabă în contextul mai larg al intereselor freudo-marxiste și revoluționare. Afirmția lui Bogza despre *Poemul invectivă*, conform căreia volumul vizează o revoltă mult mai largă decât un atentat la bunele moravuri, poate fi interpretată tocmai în această cheie în care erosul are o dimensiune socială accentuată:

Poemul invectivă nu e pornografie. Îl cunosc, e scris de mine. (...)
Dacă e să i se găsească, totuși o vină, atunci aceasta este de zece

¹ Camilla Skovbjerg Paldam, *Erotic Utopia*, 423–425.

ori mai gravă decât pornografia. *Poemul invectivă* e un cumplit atentat, o! nu la bunele moravuri, ci la existența liniștită a lumii. (...) În nopțile mele de acum zece ani, pe când milioane de oameni dormeau liniștiți și se lăsau furăți de timp, eu făceam de veghe asupra pământului și alcătuiam *Poemul invectivă* cu conștiința că pun un grăunte de dinamită la un colț al marelui edificiu de liniște și confort pe care oamenii și-l făuresc din sisteme de viață.¹

Erotizarea are până la urmă, exact cum afirmă Bogza, un efect neliniștitor asupra structurii sociale burgheze, dar pe termen lung este privită cu suspiciune și în rândul teoreticienilor și artiștilor comuniști. De exemplu, prezența freudo-marxismului în revista clujeană *Korunk*,² care traduce din Reich în anul 1934, și publică frecvent articole psihologice cu tendință freudo-marxistă prin Neufeld Béla încă din 1931, urmărește un traseu previzibil într-un cadru marxist – comentariile în care freudo-marxismul și teoriile lui Reich sunt privite la început mai mult favorabil, primesc ulterior din ce în ce mai multe comentarii critice. Poetul József Attila, autor la rândul său al câtorva articole freudo-marxiste în această perioadă,³ intră în conflict cu camarazii săi din acea vreme, adepți ai ideilor comuniste, tocmai datorită acestor deschideri spre teoretizarea vieții sexuale, direcție neagreată de conducerea comunistă a

¹ Geo Bogza, *Însemnări pentru un fals tratat de pornografie*, Azi, 29/1937.

² Fapt reținut și de Paolo Scopelliti, *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse*, 134–135.

³ *Egyéniség és valóság* (Caracter și realitate, 1932), *Az ifjúság nemi problémái* (Problemele sexuale ale tineretului, 1932), in *József Attila összes tanulmánya és cikke 1930–1937*, L'Harmattan, Budapest, 2018, 539–585.

vremii. Aceleași suspiciuni îi vor urmări mai târziu pe supra-realiștii și avangardiștii bucureșteni care vedeau în „erotizarea proletariatului” o posibilitate în direcția eliberării de sub constrângerile sociale, morale și materiale. Proiectul lui Păun, Luca, Bogza și ceilalți avangardiști a rămas o utopie nerealizată, cu ecouri târzii, însă, după mișcările *hippie* și *beat* ale anilor '60, și redescoperit în literatura schizo-analizei și a studiilor suprealismului.

Două poeme: Geo Bogza, Gherasim Luca și revolta preocupărilor private și sociale

În ultimul deceniu, predând disciplina *Modernismul european* la Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai, am inclus în selecția de texte avangardiste românești discutate *Poem ultragiant*¹ de Geo Bogza și *Sfânta împărtășanie*² de Gherasim Luca, printre alte texte ale acestor autori, desigur. Mi s-au părut de la început niște texte care aparțin aceluiași program poetic, fiind simetrice, dar și diferite în același timp. Încadrarea lor într-un anumit curent avangardist ar fi dificil de realizat. Această dificultate ne invită totodată la examinări și reexaminări legate de avangardismele anilor '30. Este vorba oare de o tranziție dinspre integralism spre suprarealism, cum sugera Ion Pop?³ De o poezie proletară într-un sens lărgit, cum s-a discutat în studiile dedicate tânărului Gherasim Luca?⁴ De un sintetism specific avangardelor Europei Centrale și de Est,

¹ Geo Bogza, *Poemul invectivă și alte poeme*, Jurnalul Național, București, 2010, 101-102.

² Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, Dacia, Cluj Napoca, 2003, 94-95.

³ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Atlas, București, 2000, 191-314.

⁴ Iulian Toma, *Gherasim Luca ou l'intransigeante passion d'être*, Honoré Champion, Paris, 2012, 35-42; Ovidiu Morar, *Gherasim Luca și literatura „proletară”*, Vatra 3-4/2019, 68-74.

descriș în mai multe perioade interbelice, cu accente diferite, cum s-ar putea argumenta pe baza unor lucrări de Emanuel Modoc și alții?¹ În eseul de față propun o lectură paralelă a acestor două poeme, și eventuale contexte care oferă răspunsuri specifice la întrebările de mai sus.

Programul poetic al lui Bogza poate fi reconstituit în perioada respectivă pe baza unor manifeste ca *Reabilitarea visului* sau *Exasperarea creatoare*. În aceste texte, Bogza se situează în imediata vecinătate a suprarealismului, accentuând rolul visului și potențialul eliberator al acestuia. Revolta devine termenul sintetizant al acestor preocupări:² Bogza se declară nemulțumit de orice critică referitoare doar la anumite curente artistice. În viziunea adoptată, revoluția trebuie să cuprindă atât sfera socio-politică, cât și viața privată – arta își îndeplinește funcționalitatea doar printr-o putere transformatoare care include și aceste sfere pe lângă cea artistică.

Urmărind în acest eseu tangențele dintre operele lui Bogza și Luca, ne putem opri și la textul programatic din unicul număr al *Vieții imediate*, semnat de către amândoi. *Poezia pe care vrem să o facem* marchează un interes intens al epocii, direcționat către cotidian. Un gen literar-documentar specific acestui interes va deveni în acest deceniu reportajul și textul sociografic-antropologic. Autorii se situează în opoziție față de tipul de poezie hermetic, „de laborator”, al modernismului și al romanticilor:

¹ Emanuel Modoc, *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2020.

² Ion Pop, idem, 298.

existența poeziei este condiționată de mai marea sau mai mica ei înverșunare împotriva oprimării. Așadar un poem trebuie să fie colțuros și sburlit în materia lui embrionară. Este atunci, nevoie de o atitudine de permanentă frondă din partea poetului. Și de un generos spirit de sacrificiu al acestuia. Numai atunci poemul se va smulge din însăși mădularele lui, sângerând, dar svâcnind de viață. (...) Noi vrem să captăm în stare sălbatecă și vie, aceia ce face caracteristica tragică a acestui timp, emoția care ne sugrumă de beregată când ne știm contemporani cu milioane de oameni exasperați de mizerie și de nedreptate, când ceva grav se petrece în toată lumea, și în fiecare noapte auzim atât de bine geamătul continentelor care își dau suflul. (...) poezia (...) ține mai mult de lucrurile imediate ale vieții decât de experiențe secrete de laborator, vrem să facem o poezie pentru toți oamenii, pentru mii-le de oameni. Aceste mii de oameni care se pricep la atâtea lucruri extraordinare și deadreptul poetice, copaci și păduri în furtună, sau catastrofe, sau epidemii de foame, se vor pricepe și la poemul care va aduce în el tăria și frumusețea puternică a unei catastrofe.¹

Este important de remarcat aici o abordare neierarhică a relației dintre artă și viață. Din domeniul vieții, se accentuează posibilitatea trăirilor intense (păduri în furtună, catastrofe etc.), trăirile emoționale fiind conectate deci atât la domeniul realului, cât și la cel al poeziei.

Titlul publicației, *Viața imediată*, poate fi văzut de altfel ca un ecou al unor preocupări prezente inclusiv în cercurile su-prarealiste: titlul unui volum de Paul Éluard, publicat în 1932, este *La vie immédiate*.

¹ Geo Bogza - Paul Păun - Gherasim Luca - S. Perahim, *Poezia pe care vrem să o facem*, *Viața imediată*, 1/1933, 1.

Suprerealismul aderă în această perioadă la programul transformării lumii și schimbării vieții umane, dar acest proiect se încadrează într-un cadru mai larg al preocupărilor intelectuale ale vremii. Contextele freudo-marxiste ale activităților avangardiste din anii '30 au revenit în atenția cercetătorilor mai recent, prin prisma reevaluării posibilelor sinteze supra-realiste dintre psihanaliză și gândirea revoluționară, dar converg totodată, dintr-o altă direcție, și cu deconstrucția unor presupuse universalisme din construcția freudiană a personalității. Dimensiunea socială și dimensiunea de gen a psihanalizei clasice au dus în timp spre abordări critice față de pozițiile inițiale. Totuși, caracterul subversiv al teoriilor lui Freud față de structurile de gândire anterioare, referitoare la psihologia umană, la ideile despre refulare, dar și la rolurile familiale, a rămas un reper important pentru schimbările de paradigmă ale modernității. Raportarea lui Bogza și Luca la aceste teorii este evidentă.

Apropiindu-ne de textele propriu-zise analizate în acest eseu, putem constata că revolta socială a lui Bogza este totodată o revoltă împotriva moralității burgheze, accentuând realități tabuizate care, deși sunt prezentate în ambivalența lor, devin tocmai din această cauză documente esențiale pentru a înțelege relațiile sociale și interpersonale ale vremii. Relația sexuală dintre poet și servitoare este interpretată în poem într-un cadru în care actul sexual și chiar reperatele frumuseții sunt conectate la statutul social. Deși din perspectiva poemului, vom vedea, devine importantă valorizarea relației sexuale cu o fată marginalizată din punct de vedere social, contextul în care relația are loc nu este deloc marcată de un spirit estetizant sau de hiperbolizare a

dorinței. Punctul de pornire este mai degrabă o stare de *spleen*, dublată o spațialitate marginală, provincială:

Într-una din nopțile mele am făcut dragoste cu o servitoare
Totul a fost pe neașteptate – și aproape fără voia mea.
Era undeva într-un oraș murdar de provincie
Și locuiam la prietenul meu din copilărie.

Într-o seară am rătăcit singur pe străzi – și când m-am întors
Servitoarea făcea patul în camera mea
Era o servitoare tânără și negricioasă
Mi-a spus că toți ai casei sunt plecați în oraș la plimbare
A zâmbit
Și a trecut pe lângă mine de nenumărate ori.
Eram destrămat în seara aceea și n-aveam nici o poftă să fac dragoste
Dar servitoarea era tânără
Nu cred să fi avut mai mult de șaisprezece ani
Și cum se așezase aproape pe pat, parcă așteptând
M-am apropiat zâmbind și am întrebat-o cum o cheamă.

Fata nu este prezentată neapărat ca o fată frumoasă (adjectivul „negricioasă” sugerează un aspect comun), dar apare într-o ipostază activă, ca fiind cea care inițiază interacțiunea care poate deveni pe parcurs una sexuală.

Mi-a spus un nume oarecare, mi se pare că Maria
I-am spus că e frumos, ea s-a prefăcut că se rușinează,
Cred să fi fost aproape de miezul nopții
Prin ferestrele deschise răzbătea zgomotul confuz al orașului
Acolo, undeva, erau teatre, cinematografe, femei splendide și
automobile
Aici eram numai eu cu servitoarea;
Ea n-a zis nimic, a închis numai ochii.

Aici, tonul blazat al relatării poate fi conectat la funcționalitatea oarecum ipocrită a comunicării. Atât poetul, cât și servitoarea sunt perfect conștienți de faptul că vorbele rostite în acest cadru sunt doar pseudocomunicări. Complimentul este un pseudocompliment, rușinarea este pseudorușinare. Spațiul urban, dar totodată periferic, de provincie, interacționează cu ceea ce se petrece între cei doi. În acest sens, teatrele, cinematografele, automobilele, „femeile splendide” devin un contrapunct în povestea descrisă în poem. Acestea aparțin de zona „dorinței burgheze”, dar poetul se delimitează până la urmă de ele:

Era o servitoare scurtă, bondoacă aproape
Și mirosea foarte rău a sudoare.
O, servitoare cu care am făcut dragoste într-un oraș murdar de
provincie
Pe când eram destrămat și stăpânii tăi lipseau de acasă
Servitoare, pe pulpe cu două dungi roșii de la jaretiere
Servitoare cu pântecul mirosind a ceapă și a pătrunjel
Servitoare cu sexul ca o mâncare de pătlăgele vinete
Scriu despre tine poemul acesta
Pentru a face să turbeze fetele burgheze
Și să se scandalizeze părinții lor onorabili
Fiindcă deși m-am culcat cu ele de nenumărate ori
Nu vreau să le cânt
Și mă urinez în cutiile lor cu pudră
În lingerie lor
În pianul lor
Și în toate celelalte accesorii care le formează frumusețea.

Aici, corporalitatea, mirosul, prezentarea deziluzionată a actului sexual oferă o senzație de realitate. Servitoarea nu devine o

muză prin senzualitatea ei, prin frumusețea ei, ci mai degrabă prin marginalitatea ei. Marginalitatea este sugerată inclusiv prin analogiile legumicole - *ceapă, pătrunjel, pătlăgele* etc. -, analogii care tind spre cotidian, spre funcțional față de metaforele clasicizante ale iubirii, cu imagini florale. Acest aspect devine și mai clar în versul final al poemului: frumusețea este formată în această cultură burgheză, în care se petrece actul sexual, din pudră, lenjerie, pian și alte accesorii. Revolta lui Bogza constă de fapt în refuzul de a le recunoaște ca atare - mai exact, în a le critica și a le refuza „universalitatea”.

În epocă, acest tip de abordare nu este deloc singular: se încadrează în contextul revoltelor sociale care vizează inclusiv cultura sexuală. Poetul avangardist timișorean Robert Reiter scria în 1927 într-un ziar local: „Omul sărac vede în soția sa o oglindă a sărăciei sale. Culoarea, parfumul și cântecul dispar în câțiva ani, iar ceva trebuie să le înlocuiască. Moda este răspunsul. Cu cămăși de mătase care costă două mii de lei bucata. (...) În plus față de cămașa de mătasă, datorită unui masaj atent, pielea ei este, de asemenea, fără riduri. Dar masajul iarăși costă. (...) Soțiile celor care nu au bani, au o cotă sexuală mai mică în fiecare an.”¹ Tenta critică este evidentă: averea și poziția socială reflectă în această reprezentare înseși criteriile frumuseții. Prin urmare, revoltele perioadei vizează tocmai aceste aspecte.

Poemul lui Bogza rămâne „clasicizant” dintr-un anumit punct de vedere: al ierarhiilor masculine/feminine. Aici, prezența feminină rămâne subordonată principiului masculin.

¹ Reiter Róbert, *Egy csöndes ember jegyzetei*, in RR, *Elsüllyedt dal*, Kriterion-Polis, Cluj, 2016, 131. Traducerea mea, BIJ.

Poemul lui Gherasim Luca, *Sfânta împărtășanie*, marchează o etapă următoare tocmai din acest punct de vedere:

părăsisem uzina la 8 mai destrămat ca oricând
îmbâcsit de praf pe străzi lângă domni în blănuri
printre femei frumoase obosit și destrămat
și o scârbă umedă îmi umplea gura

doamna aceea frumoasă mă ochise din automobil
eram și eu destul de frumos - scuipatul nu se vedea
ea purta păr ondulat și automobil
prezența mea acolo îmbâcsită de praf îi provoca o tremurare
suavă sub ciorapi
și până la ușa apartamentului ei luxos, automobilul a lunecat
ușor

Aici, rolurile se inversează, și devine și mai clar față de scenele descrise în poemul lui Bogza cât de mult poziția socială și averea dirijează relațiile emoționale. Părul ondulat, automobilul, apartamentul luxos devin într-un mod cât se poate de clar accesorii ale „frumuseții”. Prin urmare, relațiile sexuale sunt la rândul lor descrise în termeni de superficialitate. Aici, perspectiva subalternului arată chiar perspectiva revoltei: scuipatul „ascuns” reflectă relaționarea adevărată a protagonistului față de situația creată, față de poemul lui Bogza în care spleenul și analogiile legumicole marcau la fel o distanțare față de corporalitate, dar fuseseră totuși formulate dintr-o perspectivă a dominației. În poemul lui Gherasim Luca, această diferență este oarecum compensată printr-o descriere sadomasochistică a sexualității:

unde lucrezi, m-a întrebat în timp ce-și scotea mantoul
de câteva zile la uzina de gaz

ești un băiat voinic și destul de frumos ai putea câștiga mai bine
până ieri timp de șase luni mâncam odată la două zile

discuția noastră se putea prelungi la nesfârșit
eu scoteam din mine vorbe mirosind a pâine, a gaz
ea ciripea ca dintr-un pian deschis vorbe asemenea unei romanțe
la modă

și cu toate astea felul bărbătesc
cum se colțura pe oase carnea mea
făcea să ne înțelegem de minune
orele sunt înaintate, să ne culcăm
patul mirosea a cald și a curat
doamna știa să facă dragoste mai bine decât vorbea
și mie îmi plăcea părul ei fiindcă aveam voie să-l trag

În ceea ce privește statutul social, ierarhiile sunt clare în această relație. Virilitatea devine însă un aspect care contează: aici, „frumusețea” bărbătească contracarează într-o anumită măsură diferența socială. La fel ca în textul lui Bogza, comunicarea adevărată se realizează între trupuri, comunicarea verbală, reprezentată pe alocuri cu unele analogii muzicale, rămânând o pseudocomunicare. În *Sfânta împărtășanie*, este important de remarcat totuși faptul că protagonistul încearcă să comunice chiar în contextul relației sexuale problematica inegalității față de cele petrecute în *Poemul ultragiant*. Adevăratul sentiment este cel al frustrării față de diferențele sociale:

dimineața mi-a spus la revedere, dragul meu
(orele 5, la 6 deschide uzina)
să ne vedem diseară la 8, luăm împreună cina
lângă vorbele mele mirosind a pâine, a gaz
păstram o gură plină de scuipat

ea a văzut-o, ea s-a speriat
doamna aceea frumoasă cu care o noapte întreagă
m-am plimbat prin dragoste și automobil, - dispăruse
în locul ei rumega o babă zbârcită și cu ochelari care
citea de zor pagini din sfânta evanghelie.

În momentul în care personajul feminin realizează starea de fapt, atitudinea reală a amantului, ea se refugiază în structurile societății burgheze, ale ipocriziei religioase și morale, redevenind ceea ce structural a și fost: o reprezentantă a unor reguli morale care de fapt îi favorizează pe unii față de ceilalți, deși aceste reguli au o fațadă universalistă.

Dacă în poezia lui Bogza, textul poetic însuși devenea un instrument al „răzbunării”, aici, frumusețea bărbătească rămâne un aspect asupra căruia structura burgheză nu are autoritate. Prin urmare, în ambele texte persistă totuși un element de transgresiune estetică, o medialitate, un caracter indirect a revoltei.

Până acum, analiza mea s-a referit la aspecte tematice-motive, dar este important de remarcat totodată și discursul poetic specific prin care situațiile sunt descrise în cele două poeme.

Ambele texte au un caracter vădit antiestetizant, limbajul lor fiind apropiat de cel cotidian. Totodată, se observă și o ironie care vizează în cazul lui Bogza mai degrabă expresia poetică patetică, realizând spre final un contrapunct strident, atât din punct de vedere lingvistic, cât și valoric. În cazul lui Luca, ironia se observă mai accentuat în descrierea ambivalentă a dorințelor și interacțiunilor trupești. Citit împreună cu titlul său, poemul devine totodată și o critică ironică a spiritului religios al vremii.

Pornind de la creația lui Luca, Ion Pop remarcă despre cele două poeme următoarele: „*Sfânta împărtașanie*, mic «reportaj» cu final grotesc al unei partide amoroase dintre un muncitor cu vorbele «mirosind a pâine, a gaz» și o «doamnă frumoasă» care-l «ochise din automobil», reactualizează și mai apăsător formula din *Poemul ultragiant* al lui Geo Bogza, care invitase la umilirea «fetelor burgheze» și la murdărirea «accessoriilor care le formează frumusețea», evocând dragostea cu o servitoare”.¹ Aici, se accentuează inclusiv caracterul antiliterar, de reportaj al textului tânărului Luca. Creația lui Bogza din perioada *Poemului invectivă* este descrisă de către Ion Pop într-o multiplă afiliere la curente avangardiste: sinteza modernă a poezilor de la revista *unu*, asimilând și tehnici expresioniste² și suprarealiste.³ Tendința spre o notație cotidiană este formulată astfel: „replica parodică, vehemența pamfletară, de poetizarea prin apelul la notația brută, prozaică a evenimentului sunt mereu prezente”.⁴

Caracterul sintetizant al discursului poetic bogzian este accentuat prin enumerarea mai multor posibile surse de inspirație de către Paul Cernat: „Inspirat în parte de doctrina anarhistă a amorului liber, *Poemul invectivă* are în comun cu suprarealismul francez radicalismul revoltei și un anume «sadism al adevărului» (...). Volumul frapează și prin diversitatea formulelor poetice abordate. Înrudiri există destule, de la Tudor Arghezi din *Flori de mucigai* la *Romancero gitan* de Federico Garcia

¹ Ion Pop, *Prefață*, în Gherasim Luca, op. cit., 11.

² Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, op. cit., 227.

³ Idem, 303.

⁴ Idem, 296.

Lorca și poezia americană din descendența lui Walt Whitman. Unele texte adoptă prozaismul cel mai «realist» și mai reportericesc, altele lasă impresia că evoluează în «dulcele stil clasic», poeme expresioniste, apocaliptice stau lângă «cântece de mahala» prelucrate, iar versificările grotești coexistă cu mega-viziunile suprarealiste.”¹ În acest cadru, *Poemul ultrașiant* intră desigur în categoria prozaismului realist, cu unele părți reluând ironic exaltări de tip whitmanian.

Privind dinspre poezia lui Gherasim Luca, interdependența dintre cele două poetici devine evidentă în descrierea lui Ovidiu Morar. Observând similitudinea dintre cele două poeme analizate în acest eseu, Morar concluzionează că Luca rămâne la rândul său ancorat într-o oarecare retorică poetică clasică: „Limbajul frust, epurat de ornamente stilistice inutile, expresia prozaică și tonul vehement sunt alte trăsături definitorii ale acestei poezii, ce ia de multe ori chiar aspectul unui reportaj versificat, modelul imediat recognoscibil fiind poemele lui Geo Bogza redactate după 1930. Bunăoară, în *Sfânta împărțășanie*, poetul relatează, în aceeași manieră prozaică în care Bogza povestea în *Poem ultrașiant* modul în care făcuse amor cu o servitoare, cum, după ce a lucrat până la 8 seara în «uzina de gaz», s-a lăsat sedus de o damă burgheză ce «purta păr ondulat și automobil» (...). Cu toate acestea, poezia «proletară» a lui Gherasim Luca nu eșuează în versificație plată, anodină, preocuparea estetică nefiind, în fond, nicio clipă abandonată (după cum se poate constata din exemplele date, o parte din vechile figuri

¹ Paul Cernat, *Tineretea unui poet de avangardă*, în Geo Bogza, *Poemul invectivă și alte poeme*, op. cit., 38-39.

retorice subzistă încă, constituind chiar strategia persuasivă cea mai importantă a discursului, însă uzajul lor nu mai e gratuit, pentru «amorul artei», ci se subordonează în întregime sensului revoluționar, dinamitard al poemului)».¹

Pe termen lung, discursurile literare ale lui Bogza și Luca au evoluat în direcții diferite: în timp ce Bogza s-a orientat spre cotidian și spre referențial, reportajul devenind din ce în ce mai important în creația sa, Luca a ajuns să fie unul dintre cei mai subversivi autori ai suprarealismului internațional, atât în ceea ce privește violența imaginarului artistic, cât și prin deconstrucția limbajului poetic. În acest sens, poetul mai tânăr, Luca, a fost cel care a rămas fidel ideii de revoltă permanentă, Bogza cumițându-se pe parcurs.

¹ Morar, op. cit., 71.

Anii '30 și avangarda maghiară: spre un *Lebenskunstwerk* sintetizant

Istoriile și antologiile avangardei maghiare se opresc, conform unui consens al istoriografiei literare maghiare, în jurul anului 1930.¹ Această decizie se bazează în primul rând pe traiectoriile carierelor individuale ale unor artiști ca Illyés Gyula, Kassák Lajos, Déry Tibor, József Attila, Németh Andor și alții, iar pe de altă parte au la bază argumente de tip instituțional – în acest deceniu, premergător celui de-Al Doilea Război Mondial, revistele avangardiste maghiare cunoscute își încetează apariția, iar principalul organizator al avangardei maghiare, Kassák Lajos, inițiază în această perioadă publicarea unei reviste (*Munka / Munca*) în care arta avangardistă și modernistă au un rol secundar față de un program editorial bazat pe educarea și informarea clasei muncitoare în general.

Totuși, cercetările mele legate de suprarealismul maghiar, care au documentat o activitate postbelică intensă, desfășurată în paralel cu efervescența suprarealistă de la București sau Brno, presupun o oarecare continuitate avangardistă de-a lungul anilor 30.² În această perioadă, centrul de greutate al avangardei

¹ Pál Deréky (Hrsg.), *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur (1915-1930)*, Böhlau-Argumentum, Wien-Budapest, 1996.

² Balázs Imre József, *A szürrealizmus története a magyar irodalmi mezőben*, Ráció, Budapest, 2021.

maghiare se mută într-o mare măsură către artele plastice și performative, având și o componentă literară desfășurată în exil, la Paris, prin dimensionismul lui Tamkó Sirató Károly. În acest cadru, față de perioada dominată de figura lui Kassák, devin importanți și alți artiști și teoreticieni conectați la diferite câmpuri culturale. În acest deceniu, literatura maghiară avangardistă sparge barierele literare în direcția performativității, și propune un tip de „Lebenskunstwerk” generalizant.

În articolul de față, mă voi concentra asupra evenimentelor petrecute în Ungaria în această perioadă, și asupra unor direcții care se conturează de fapt spre sfârșitul anilor '20, și au un grad ridicat de continuitate în deceniul următor. Palasovszky Ödön, poet și om de teatru care este cea mai apropiată „rudă” a lui Tamkó Sirató Károly în suprarealismul maghiar, era deja o figură importantă a avangardei maghiare în anii 1920. După cum a demonstrat în mod convingător Dobó Gábor în teza sa de doctorat, Kassák, care dorea să se întoarcă acasă după emigrarea sa la Viena spre mijlocul anilor '20, și Simon Jolán, soția lui, care asista la evenimentele artistice din Ungaria la acea vreme și i le raporta lui Kassák, îl vedeau pe Palasovszky ca pe un rival.¹ Deși Palasovszky a publicat și ca poet, din cel mai cunoscut volum al său, *Punalua* (1926), reiese clar că a abordat textele poetice din direcția performativității, a teatrului experimental. Această abordare a însemnat că Palasovszky a fost

¹ Dobó Gábor, *A Dokumentum című lap és a húszas évek európai avantgárd folyóiratai: önleírás, kontextusok, modellek*. Manuscris, teză de doctorat, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 2018. Internet: <https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/40482/dissz_Dobo_Gabor_irodalomtud_alairt.pdf>

unul dintre cei care au reușit să își continue experimentele artistice și în anii 1930. Ziarele și revistele din acel deceniu au relatat cu regularitate despre activitatea lui Palasovszky ca regizor și actor.

Orientarea operei lui Palasovszky poate fi considerată paradigmatică pentru situația și posibilitățile avangardei maghiare (și parțial internaționale) din anii '30, precum și pentru domeniile culturale care au fost influențate de suprarealismul internațional și au interferat cu acesta. În cultura maghiară, această perioadă este marcată, de asemenea, de apariția unor noi tipologii culturale: cultura muncitorească progresistă, cultura corporalității și noua cultură de masă, printre altele, iar opera lui Palasovszky poate fi considerată deschisă sau cel puțin permeabilă spre aceste sfere. În acest context, merită o analiză mai aprofundată și mai detaliată. În ceea ce privește nuanțele avangardiste și suprarealiste în special, mă voi limita la a evidenția câteva elemente ale abordării sale.

După cum a observat Dobó Gábor, „cele două grupuri se mișcau într-un mediu social asemănător și, indiferent de ceea ce afirmau, se poate deduce că se bazau pe un public și [se adresau unui public] cititor asemănător. (...) Grupurile de la Budapesta erau interesate de potențialul artistic al culturii de masă, în timp ce avangarda lui Kassák a pus accentul pe potențialul de formare socială al artei, dar ambele mișcări au folosit, de asemenea, codurile culturii de masă și au transmis un mesaj politic, așa că, din acest punct de vedere, ele nu se aflau deloc în opoziție una față de cealaltă.”¹ Dobó a urmărit locațiile, spa-

¹ Idem, 42.

țiile și publicul pentru care artiștii în cauză și-au organizat evenimentele și a concluzionat că diferențele dintre cele două grupuri sunt mai mult legate de formarea unei imagini proprii decât de conținutul artistic sau abordările poetice. Publicul de bază pentru publicațiile ambelor grupuri era un public burghez, și se așteptau ca acest public să fie prezent inclusiv la spectacolele lor – dar fiecare grup a încercat, de asemenea, să modeleze atitudini, chiar și din punct de vedere politic. Palasovszky Ödön, al cărui volum *Reorganizáció* (Reorganizarea) din 1924 a fost urmărit penal pentru „indecență”, „defăimare religioasă” și „agitație politică”, a avut la fel de multă experiență în ceea ce privește rezistența mediului politico-cultural al vremii ca și Kassák, care a fost forțat să emigreze din Ungaria în 1919, și a rămas sub presiune și după întoarcerea de la Viena.

Structura poetică a textelor lui Palasovszky sugerează o prezență sintetică a unor tendințe, la fel ca în cazul multor autori din anii 1920. Pe alocuri, textele au un flux asociativ, adesea sinestezic, de imagini, ceea ce nu se bazează pe anorganicitatea montajului, ci mai degrabă pe un automatism suprarealist. De fapt, caracterul erotic, imaginarul iubirii libere și încărcătura politică a acestora este trăsătura dominantă a textelor. Derék Pál rezumă astfel principalele caracteristici ale celei mai cunoscute opere a lui Palasovszky. „Poemul său *Punalua* poate fi considerat, pe bună dreptate, primul cântec erotic de masă din poezia maghiară.”¹ Tocmai acest caracter de „cântec erotic de masă” este cel care ne conduce spre orizontul anilor 1930, ori-

¹ Derék Pál: *A vasbetontorony költői*, Argumentum, Budapest, 1992, 107.

zont care devine din ce în ce mai proeminent în cultura maghiară în acest deceniu. Aceste evoluții pot fi comparate cu ceea ce se întâmplă în poeziile lui Geo Bogza sau Gherasim Luca în această perioadă, sau cu teoretizările freudo-marxiste ale lui Paul Păun din anii 1934 și 1935, culminând în formula erotizării fără limite ale proletariatului din *Dialectique de la dialectique* la Gherasim Luca și D. Trost.

La sfârșitul anilor 1920, după ce experimentele avangardiste ale revistelor destinate unui public burghez s-au dovedit nesustenabile, Kassák și-a îndreptat atenția spre organizarea culturii muncitorești. Cercul Munka și revista *Munka* (1928-1939) erau instituții stângiste, cu un background social eterogen, iar limbajul artistic provenea, cum am afirmat deja, dintr-o gamă mai largă decât cea a avangardei, iar ambele foruri au arătat o creștere semnificativă a interesului pentru probleme culturale și sociale într-un sens mai larg decât activitățile strict artistice anterioare. Analizele activităților cercului au pus un mare accent pe performativitate (prin prezența, în acest cadru, a unor coruri de recitare, coruri de cântece populare, cultură corporală), dar interesul pentru inovațiile tehnice, cum ar fi fotografia, a fost, de asemenea, un element important. Pe lângă cercul lui Kassák, Szolláth Dávid, care oferă o descriere detaliată a mișcării corale de recital din acea perioadă, enumeră alte patru grupuri cu activități remarcabile, printre care trupele lui Palasovszky Ödön și corul de recital organizat de Tamás Aladár în cadrul revistei *100%*.¹ În octombrie 1933, Ministerul de Interne

¹ Szolláth Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája. A 20. századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozása*, Balassi, Budapest, 2011, 196-197.

a interzis mișcarea, aparent din cauza suspiciunilor legate de conținutul politic și de contextul organizațional al corurilor.

În analiza sa complexă a culturii muncitorești din anii 1920 și 1930, K. Horváth Zsolt a arătat că programul de inventariere de motive populare al lui Vajda Lajos și Korniss Dezső, artiști plastici de o importanță remarcabilă pentru suprarealismul ulterior al Școlii Europene, era de fapt legat de spațiile emblematice ale clasei muncitoare: indirect, „colonia” și comunitatea Cercului Munka au motivat activitățile lor.¹ K. Horváth a subliniat, de asemenea, că *Punalua* lui Palasovszky și stilul de viață exprimat în aceasta au avut un ecou puternic în cercul Munka - deși Kassák însuși, ca lider, a fost cel mai îndepărtat de aceste aspecte în comportament și în modul său de viață.² Pe scurt, aceste imagini sunt legate de eliberarea sexuală, de critica instituției căsătoriei burgheze, și de programul de emancipare socială, precum și de relația strânsă dintre acestea. De fapt, este vorba despre poziția freudo-marxismului, care l-a preocupat în acești ani atât pe József Attila, cât și pe suprarealiștii din anii 1930.

Când a apărut *Punalua* de Palasovszky, criticul anonim al revistei *Literatura* plasa deja publicația în acest cadru, în afara instituției căsătoriei burgheze europene, și, pe de altă parte, o asocia cu programul suprarealismului. Recenzentul era, de asemenea, conștient că *punalua* „este un termen sociologic; în

¹ K. Horváth Zsolt, *Szubkultúrák forrásvidékén*, Fordulat, 7/2009, 53.

² K. Horváth Zsolt, *A munkáskalokagathia pillanata*, in „...fejünkől töröljük ki a regulákat”. Kassák Lajos, az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő (red. András Gábor), PIM – Kassák Alapítvány, Budapest, 2010, 47–75.

limba malaeză înseamnă o formă de căsătorie care presupune o anumită formă de promiscuitate: soțul și rudele sale trăiesc într-o comunitate maritală cu soția și rudele ei de sânge. Iar volumul, care explodează în fața noastră cu pagina de titlu izbitoră și cu acest titlu sociologic: o serie de «poeme», dar complet eliberate de orice reguli tradiționale de formă sau de conținut ale poeziei – prima clipire a «suprarealismului» în limba maghiară.¹ În interpretările ulterioare, inclusiv în auto-interpretările lui Palasovszky, devine clar că sursa termenului *punalua* este într-adevăr literatura criticii sociale, în special Engels, care a folosit termenul inspirându-se din analizele antropologul Lewis Morgan. Contextul socio-politic a fost concretizat prin recitarea rituală a cuvântului sub forma unui cor de recitare, care a contribuit la efectul general, accentuând și mai mult aspectul erotic al sonorității cuvântului: în actul de receptare, după cum K. Horváth Zsolt subliniază, „referința abia ascunsă la sexualitate sau la organul genital feminin a fost factorul decisiv; de aceea titlul a părut ofensator, de aceea pronunțarea sa a fost numită «amețire dionisiacă» și de aceea «conservatorii» au fost indignați.”²

Totuși, interpretarea lui K. Horváth ne încurajează să luăm în considerare și alte conotații ale cuvântului: „'Punalua' implică o formă de familie dorită – depășind modelul burghez al familiei închise și neutre – și, de asemenea, indică implicit sexualitatea burgheză ca fiind obiectul criticii sale.”³ Merită să

¹ ***, *Ezeket a könyveket illik elolvasnia. Palasovszky Ödön: Punalua*, Literatura, 2/1927, 52

² K. Horváth, idem, 63.

³ Idem.

subliniem acest lucru deoarece, dacă privim suprarealismul ca fiind o concepție și o viziune, și nu o poetică, nu putem ignora faptul că scopul suprarealiștilor nu a fost să creeze opere de artă într-un cadru estetizant, ci au considerat că modul lor de viață, diferitele lor forme de a trăi libertatea, sunt o manifestare a suprarealismului.

Acest tip de experiență a suprarealismului și a lumii cotidiene nu este legat doar de poemul lui Palasovszky: acesta este motivul pentru care K. Horváth a numit în mod cuprinzător cultura muncitorească de la începutul anilor 1930 un „Lebenskunstwerk avangardist”.¹ În această cultură, nu doar imaginărilor corpului erotic și nu doar critica moralității burgheze ipocrite sunt relevante. „Mijloacele culturii muncitorești, corul de recitare, corul muncitorilor, teatrul muncitorilor, erau, pe de o parte, cele mai distinse manifestări ale heteronomiei estetice, în măsura în care reprezentau politica conflictelor din mediul social. Pe de altă parte, conceptul de cultură muncitorească nu se limita la ideea burgheză de cultură (liniștită, solitară, așezată), ci se extindea și la domeniul exercițiului fizic, al exercițiului corporal, adică al autoexprimării prin gest și prin mișcare în general”, a conchis cercetătorul. „Această abordare activă, corporală a culturii, această extensie a culturii, se baza voit sau involuntar pe experimentele lansate de Madzsar Alice și Dienes Valéria, și a fost dezvoltată în continuare de Nagy

¹ K. Horváth Zsolt, *Szexuál-lélektani szubkultúra Budapesten. Szempontok a Törzs keletkezéséhez és politikai szocializációjához*, in *Mérei – élet – mű* (red. Borgos Anna – Erős Ferenc – Litván György), Új Mandátum, Budapest, 2006.

Etel, fiica adoptivă a lui Kassák, în perioada în discuție.”¹ Prin urmare, în acest context cultural, raportarea la estetic s-a transformat într-un mod accentuat.

Sunt de discutat aici și problemele care se aflau pe agenda suprarealismului internațional în această perioadă. Aceasta este deja perioada celui de-al doilea manifest suprarealist (1929/1930), care marchează conflictele, dezbaterile și renașterea grupului în 1929. Publicațiile reprezentative ale grupului suprarealist în această perioadă au fost *Le surréalisme au service de la révolution* (1930–1933), care, prin numele său, arăta un angajament politic de stânga mai puternic decât publicațiile suprarealiste anterioare, și *Minotaure* (1933–1939), o revistă de tip mai clasic, mai adaptată la necesitățile unei prezențe pe piață și la nevoile de receptare ale unui public burghez. Tot în acest deceniu și jumătate, Breton (și, prin urmare, suprarealismul) a fost asociat cel mai strâns cu programele comuniste ale organizării sociale – Breton a aderat la Partidul Comunist în 1927, alături de Aragon și Éluard, iar în 1935 a venit momentul unei rupturi clare cu partidul. Cu toate acestea, reflecțiile sale ulterioare și relația sa cu Troțki indică faptul că nu renunță nici în această perioadă la conceptul de „artă revoluționară”, formativă din punct de vedere social. În paralel cu experimentele lui Breton, mai multe facțiuni suprarealiste rivale au fost active, iar în sens paradigmatic, trebuie menționată revista *Documents* (1929–1930) a lui Georges Bataille, care întărește la rândul său filonul „suprarealismului etnografic”, a

¹ K. Horváth Zsolt, *Természetközelség és közösség a munkáskultúrában. Művelődés, testkultúra és politikum a horányi Telepen a két háború között*, Múltunk, 2/2013, 143.

cărui funcție în această perioadă era, de asemenea, subversivă și orientată spre o critică socială,¹ iar faptul că viziunile păreau compatibile este demonstrat de noua colaborare dintre Bataille și Breton în cercul Contre-Attaque în jurul anilor 1935/36.

Relația dintre suprarealism și potențiala sa bază socială devine o problemă majoră la sfârșitul anilor 1920. După cum a observat Walter Adamson, care a analizat în detaliu relația lui Breton cu piața culturală și cu cultura de masă, pentru Breton, la sfârșitul anilor 1920, atât arta revoluționară, cât și libertatea „cercetării” suprarealiste erau importante, iar în aparițiile sale publice a condamnat într-un mod repetat marketizarea și comercializarea suprarealismului. În viziunea poetului, acest lucru ar fi amenințat mai ales pictorii sau autorii/membrii de grup care publicau proză în coloanele marilor ziare franceze, și care ar fi fost astfel absorbiți de instituțiile culturii burgheze. În același timp, Breton a încercat să evite și etichetele de frivolitate și divertisment, care amenințau cu o încadrare greșită a „jocurilor” suprarealiste și transformarea tehnicii *cadavre exquis* într-un joc de societate.² Succesul excesiv al suprarealismului, în termeni de piață și nu numai, nu ar fi fost în concordanță cu viziunea lui Breton: această problemă a fost abordată și în cel de-al doilea manifest suprarealist. În 1935, Walter Benjamin demonstrase deja că, pe de o parte, condițiile de receptare codifică semnificațiile operelor de artă și, pe de altă parte, că receptarea colectivă are un potențial considerabil:

¹ James Clifford, *On Ethnographic Surrealism*, *Comparative Studies in Society and History*, 4/1981, 539–564.

² Walter L. Adamson, *Embattled Avant-Gardes. Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*, University of California Press, Berkeley, CA, 2007, 264–304.

Posibilitatea tehnică de a reproduce opera de artă modifică raportul maselor cu arta. Atitudinea reacționară față de o pictură de Picasso, de pildă, se schimbă în una progresistă față de un film cu Chaplin.. (...) Dar pictura nu poate fi obiectul unei receptări colective simultane, cum a fost dintotdeauna cazul arhitecturii, un timp cel al poemului epic sau în zilele noastre cel al cinematografului.. (...) Cu toate că picturile au început să fie expuse în fața maselor în galerii și saloane de expoziții, nu a existat nici o modalitate prin care masele ar fi putut să organizeze și să controleze receptarea lor. De aceea, același public care avea o reacție progresistă la un film burlesc va reacționa într-un spirit reacționar la suprarealism.¹

Această ultimă observație este în concordanță cu evidențierea în Ungaria a practicilor deja menționate în legătură cu Palasovszky sau cu Cercul Munka, și anume orientarea inovațiilor care transcend strategiile burgheze, tăcute și solitare de receptare a artei, prin intermediul caracterului performativ, de grup și comunitar.

Astfel, Breton avea două căi de urmat pentru a se conecta la agenda democratizării culturii. Un punct de plecare a fost ideea că munca de creație ar trebui să fie accesibilă tuturor - parafrazându-l pe Lautréamont/Isidore Ducasse („La poésie doit être faite par tous. Non par un.”), care ținea cont de sensibilitatea fiecăruia. Această idee a fost preluată programatic și de către suprarealiști, dar, pornind de aici, ei nu se orientau spre organizarea unor cercuri de creație laice, ci spre utilizarea „profesională”, dar la o scară mai largă, a tehnicilor deja dezvoltate de suprarealiști (în conformitate cu principiul suprarealist al

¹ Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*, în WB, *Iluminări*, Ed. Idea, Cluj, 2002, 123-124.

„cercetării”). Acest proiect de democratizare a înlocuit astfel, de fapt, conceptul romantic al geniului cu un moment de cunoaștere și de orientare critică, educând și dezeducând prin „cercetarea” suprarealistă, în spiritul unui principiu universal al creativității, care, la rândul său, trebuie să fie ținut sub control profesional (și aici se ascunde paradoxul democratic/elitist al suprealismului).

Cealaltă cale, din cauza inevitabilității instituționalizării, s-a îndreptat spre piață și divertisment (a se vedea proiectul *Minotaure* și expozițiile de artă suprarealistă din ce în ce mai populare din anii 1930) - în care artiștii nou-intrați ai mișcării, precum Salvador Dalí, au jucat un rol important. Încercarea eșuată a lui Breton de a găsi spații noi, neexperimentate până atunci, pentru opera suprarealistă în cadrul mișcării comuniste, l-a readus astfel în contextul unei arte de stânga mai difuze din a doua jumătate a anilor 1930, care, cu toate acestea, nu a putut dezvolta un cadru instituțional radical, decât un protest împotriva spiritului industriei de divertisment și a trebuit să opereze în cadrul structurilor de piață existente. În același timp, compromisul a permis utilizarea culturii populare - filme, romane de groază, seria Fantômas etc. - ca sursă a efectului dislocant al „miraculosului” în sens suprarealist, fără însă a conduce suprealismul însuși în direcția divertismentului.¹

Rezumarea acestei dinamici a fost necesară în contextul evoluțiilor din câmpul literar maghiar din anii 1930 pentru identificarea mai exactă a dilemelor care arată că opțiunile de schimbare a carierei avangardiștilor maghiari sunt analoge cu

¹ Adamson, idem.

cele din avangarda internațională. Accentul plasat pe cultura muncitorilor din întreaga lume este legat de încercările avangardei de a se democratiza și de a deveni un *Lebenskunstwerk*. Perioada de înflorire a culturii populare sau de masă din acest deceniu ar putea fi văzută deci ca un punct de referință în ceea ce privește cultura corporală și modelele de sexualitate în contextul unui sistem maghiar de norme comportamentale încă rigide și patriarhale. Din acest punct de vedere, se poate observa că domeniile de activitate ale avangardei nu au dispărut neapărat în anii '30 și putem regăsi urmele acestora în medii care au fost mai puțin studiate în spațiul cultural maghiar din punct de vedere istorico-literar - și anume, artele performative și cultura de masă.

De exemplu, Pán Imre, care fusese asociat anterior cu suprarealismul anilor '20, a editat o nouă revistă în 1931 cu titlul *Index. Az új kultúrtörvények lapja* (Index. Revista noilor aspirații culturale), din care au apărut trei numere. Caracterul revistei era la fel de departe de vizualitatea avangardistă sau un focus pe artă ca și revista *Munka* a lui Kassák: era mai degrabă definit de articolele pe teme culturale și artistice mai generale, discutând și probleme sociale.

Mezei Árpád, teoreticianul avangardist care se va converti la suprarealism într-un mod accentuat abia în anii '40, a scris pentru *Index* studii teoretice de mare anvergură, sub titlul de serie *Schițe ale unei noi epistemologii* - studiile individuale sunt intitulate: *Instinct și rațiune*; *Critica științelor*; *Definiția generală a realității*. Deși stilul și bibliografia lui Mezei au fost departe de orientarea suprarealistă, aceste articole sunt fără îndoială, așa cum sugerează titlurile, manifestări specifice ale aceleiași

„cercetări” și activități critice pe care suprarealiștii parizieni le desfășurau în proiectul lor epistemologic. Mezei a pornit de la constatarea că avem tendința de a identifica individul cu propriul său fragment, în timp ce, de fapt, acesta poate suferi transformări semnificative pe parcursul ciclului său de viață (exemplele sale sunt analogii între ciclul de viață al insectelor și fluturilor și dezvoltarea individului uman), astfel încât unele dintre frazele sale sunt deosebit de relevante și în contextul viziunii suprarealiste asupra omului: „individul (...) este o figură simultană a dezvoltării succesive a lumii. (...) Toate sistemele axiomatice apar mai întâi în succesiune și apoi se condensează într-o figură simultană, individul. Din faptul că apare și o formă centrală semisimultană, semisuccesivă (pe care am numit-o individ ciclic), am dedus toate fenomenele instinctive.”¹ Totuși, Mezei critică în mod explicit abordarea reduționistă a marxismului și a psihanalizei, menținând pretenția de a extinde limitele cunoașterii. Dar faptul că el consideră marxismul și psihanaliza drept cele mai importante abordări contemporane paradigmatică este în sine semnificativ.

Pán Imre va fi autorul revistei care îndeamnă la o observație reflexivă a amănuntelor lumii contemporane, a formelor moderne de viață. Câteva exemple de subiecte ale articolelor scurte din revistă sunt: *Literatura maghiară a afișelor*; *Împotriva satirei*; *Curriculum școlar oficial*; *Poet și om politic*. Se poate observa că *Index* a abordat probleme de pe agenda momentului, pe un plan cât mai general posibil.

¹ Mezei Árpád, *A valóság általános meghatározása*, *Index*, noiembrie–decembrie 1931, 14–16.

În continuare, Pán s-a orientat spre sfera pieței culturale, activând în domeniul divertismentului și jurnalismului. Cu toate acestea, reflecția asupra lumii vedetelor și a lumii filmului, afirmarea naturii eliberatoare a culturii corpului și includerea câtorva producții experimentale pe paginile revistei sale cinematografice *Sztár* au rămas un element constant în opera sa, păstrând astfel puncte de legătură cu suprarealismul perioadei. Am discutat evoluțiile vieții lui Pán în anii '30 și inovațiile revistei *Sztár* (care a rămas în logica culturii de masă), care a apărut neîntrerupt între 1937 și 1940, în studii separate,¹ iar aici mă voi limita să repet concluzia investigației: opera sa din această perioadă este la fel de mult legată de transmiterea unor fenomene noi („femeia americană”, independentă), mijloace de comunicare (radio, film) și atitudini (imaginea corporală eliberată de inhibiții), considerate progresiste, ca și în celelalte straturi ale operei sale de o viață. Publicațiile lui Palasovszky Ödön din anii '30 și '40 au și ele un strat similar: a publicat două articole de analiză despre cultul starurilor de la Hollywood în suplimentul *Pesti Hírlap*, respectiv *Képes Vasárnap*, iar în anii '40 a publicat mai multe articole și povestiri satirice în *Tolnai Világlapja*, clasificate drept „utopii” și care ridicau posibilitatea unei alte ordini sociale.

În ceea ce privește tranziția suprarealistă din anii '30 și '40, episodul prezenței lui Marcel Jean în Ungaria între 1938 și 1945 se evidențiază și va aduce o contribuție majoră la conturarea

¹ Balázs Imre József, *A magyar Hollywood mellékholgói. Kulturális átjárások Pán Imre Sztár magazinjában*, *Korunk*, 24/III.1 (2013), 105–113; Balázs Imre József, *A vadon ördögéből a préri angyala. Adaptációról a Sztár magazinban*, *Korunk*, 28/III.3 (2017), 53–56.

orientării intelectuale a Școlii Europene (cu fondatori ca Mezei, Pán sau Kassák). Jean a sosit în Ungaria ca membru cu drepturi depline al grupului suprarealist parizian și, în calitate de actor amator și organizator de greve și mișcări politice de stânga, avea o experiență similară cu cea a membrilor Cercului Munka de la Budapesta. Deși opera sa, inclusiv volumul *Mnésiques*, publicat în 1942 în Ungaria,¹ s-a dezvoltat în limba franceză și în această perioadă, prezența sa în Ungaria l-a legat fără îndoială tot mai mult de domeniul cultural maghiar.

În concluzie, putem afirma că aparenta clasicizare a literaturii avangardei în anii 1930 poate fi văzută dintr-un alt unghi dacă luăm în considerare efervescenta avangardistă ulterioară a anilor '40. Putem identifica astfel metodele prin care spiritul avangardist a supraviețuit de-a lungul anilor '30 în cultura corporală și performativă, într-un spirit de viață care s-a manifestat temporar pe scene culturale alternative, neincluse în istoriile *mainstream* ale literaturilor central- și est-europene.

¹ Marcel Jean, *Mnésiques. Essai avec trois dessins de l'auteur*, Hungária, Budapest, 1942.

Claude Serbanne*, nod al rețelelor de comunicare suprarealiste

Revista Cahiers du Sud și suprarealismul

Cunoscuta revistă literară din Marsilia, *Cahiers du Sud* (1925–1966) a avut un rol important în promovarea și distribuirea ideilor suprarealiste într-o rețea culturală care reușea să ajungă dincolo de zonele în care suprarealismul avea acces într-un mod direct. Deși capitala suprarealismului și – din mai multe puncte de vedere – chiar capitala culturii mondiale părea să fie Parisul în primele decenii ale secolului 20,¹ criticul și poetul francez Édouard Jaguer afirma ulterior, referindu-se la această rețea culturală întruchipată în anumite materiale din *Cahiers du Sud*, că se poate ajunge la concluzia în această privință că lumina venea de la Nice și Marsilia, și nu de la Paris.² De fapt, el se referea la faptul că dimensiunea într-adevăr internațională a suprarealismului (și a rețelei simpatizanților suprarealiștilor) putea fi observată și chiar organizată într-un

* Autorul mulțumește colectivelor bibliotecilor Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, și Bibliothèque Alcazar, Marseille pentru sprijinul acordat cu ocazia consultării manuscriselor depozitate.

¹ Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor*, Curtea Veche, București, 2006, 36.

² 'On peut dire que à cet égard, le lumière venait de Nice et de Marseille, et non de Paris'. Édouard Jaguer, "Livre de bord au bord d'un livre", in *EJ, Cobra au coeur du XXe siècle*, Galilée, Paris, 1997, 133.

mod eficient într-o zonă ‘neutră’ din punctul de vedere al apartenenței la diferite facțiuni rivale ale suprarealismului. Acest curent a cunoscut de-a lungul istoriei sale dese conflicte rezultând în excluderi din grupul condus de André Breton, de multe ori fără ca cei excluși să se îndepărteze totodată și de ideile de bază ale curentului. Atualul Marsiliei era deci această neutralitate, dar și deschiderea reală către alte culturi – europene, arabe, mediteraneene etc. –, fiind situată într-o zonă de intersecții culturale fără să aibă pretenții de „capitală”, pretenții care pot însemna și orgoliul centrului care devine insensibil la anumite impulsuri exterioare. *Cahiers du Sud* a reușit să demonstreze dimensiunile internaționale ale fenomenului suprarealist în zone neașteptate (în Scandinavia, Ungaria, Turcia etc.), pregătind terenul pentru rețele avangardiste post-suprrealiste care au avut o evoluție spectaculoasă în anii următori, cel mai cunoscut dintre aceste rețele fiind Cobra, cu artiști din zona Copenhaga, Bruxelles, Amsterdam.¹ În perioada de după război, a prezentat într-un mod convingător publicului francez efervescența grupurilor de suprarealiști est-europeni conectați uneori și la grupul contestatar al suprarealiștilor-revoluționari din jurul lui Christian Dotremont, viitor fondator Cobra.

Istoria revistei *Cahiers du Sud* (1925–1966) este deja documentată în câteva cărți și publicații,² iar arhiva revistei și a directorului fondator Jean Ballard a fost depusă la biblioteca

¹ Jaguer, op. cit. ; Jean-Clarence Lambert, *Cobra – un art libre*, Hachette, Paris, 1983.

² Alain Paire, *Chronique des Cahiers du Sud 1914-1966*, IMEC, Paris, 1993 ; Nicolas Cendo et alii, *Rivages des Origines: Archives des Cahiers du Sud*, Archives de la Ville de Marseille, Marseille, 1981.

Alcazar din Marsilia.¹ Mai recent, în revista *Mélusine*, dedicată cercetării suprarealismului mondial s-a realizat și o inventariere a prezenței curentului suprarealist pe paginile revistei de la Marsilia.² Autoarea articolului arată că încă din 1926, *Cahiers du Sud* promovează un tip de literatură inovatoare, inclusiv suprarealistă. Persoanele de contact, colaboratorii interni ai revistei care contribuie la accentuarea acestei direcții novatoare sunt: André Gaillard, Joë Bousquet, Léon-Gabriel Gros. După cum se remarcă și în acest articol, avangardiști originari din România ca Benjamin Fondane sau Ilarie Voronca sunt autori ai revistei în anii '30 și '40. Ei pot fi considerați într-o mare măsură disidenți ai suprarealismului, fiind totodată autori care cunosc într-un mod amănunțit mișcarea suprarealistă.

Începând cu 1946, doi critici tineri din Marsilia și Nice, René Renne și Claude Serbanne, desfășoară o activitate din ce în ce mai intensă pe paginile revistei. Inițiază o rubrică tematică prezentă aproape în fiecare număr, intitulată *Courrier d'ailleurs*, în care sunt prezentate noile tendințe literare și artistice din zone și țări străine. Acești critici, deși neîncorporați în grupuri propriu-zis suprarealiste, se interesează într-un mod evident de acest curent artistic, prin urmare conținutul rubricii semnată „Renne et Serbanne” se referă foarte des la activitatea grupurilor suprarealiste internaționale. În numărul 280 din 1946 al revistei, Serbanne realizează chiar un întreg dosar tematic despre suprarealismul internațional, cu traduceri și miniportrete ale autorilor. Articolul

¹ Vezi <<http://www.bmvr.marseille.fr/home/bibliotheques/decouvriralcazar/niveautrois.dot>>

² Martine Monteau, “Le surréalisme au fronton des Cahiers du Sud”, *Mélusine* 2011/31, 55-68.

citat din *Mélusine* amintește de acest episod al relațiilor *Cahiers du Sud* – suprarealism, dar într-un mod inexact și expeditiv: „Acte frondeur surréaliste? Canular de jeunes gens (Renne et Serbanne)? – le fronton *Surréalistes étrangers* présente autour d’Achille Chavée et de Georges Hénein quinze représentants fictifs de la diaspora surréaliste accompagnés de pastiches!”¹ În continuare încerc să stabilesc rolul acestui număr special și al rubricii *Courrier d’ailleurs* în diseminarea rezultatelor suprarealiștilor central- și est-europeni (în special cei români, maghiari și cehi), precum și cauzele pentru care ulterior acest număr a fost perceput într-un mod eronat de către istoricii literari francezi.

Cazul ‘suprarealiștilor străini’

Numărul amintit, 280/1946 al revistei publică 17 autori în grupajul tematic *Surréalistes étrangers*, cu mențiunea: „choisis et présentés par Claude Serbanne”. Autorii reprezintă conform portretelor realizate de același Serbanne 14 țări/națiuni. Unele dintre traduceri (cu precădere cele din limbile scandinave) sunt realizate de către Serbanne, dar de exemplu la textele engleze se remarcă implicarea ca traducător al lui Léon-Gabriel Gros, redactor-șef al revistei la vremea respectivă. Iată lista completă a autorilor prezenți în miniantologia realizată de către Serbanne, cu mențiunea țării/naționalității poezilor: Toni del Renzio (Anglia / italian), Roland Penrose (Anglia), Jindrych Heisler (Cehoslovacia/Franța / ceh), Arthur Lundkvist (Suedia), Ole Sarvig (Danemarca), Achille Chavée (Belgia), Douchan

¹ Monteau, *ibid.*, 65.

Matitch (Iugoslavia), Josef Mrozy (Polonia), Heino Saar (Suedia / estonian), Sadi Cherkeshi (Anglia / turc), Gellu Naum (România), Virgil Teodorescu (România), Charles-Henri Ford (SUA), Hugh Chisholm (SUA), Jeanne MacGahey (SUA), Manuel Aguelar¹ (Venezuela [!]), Georges Henein (Egipt/Franța / egiptean). Majoritatea acestor autori este inclusă și în dicționare recente ale suprarealismului internațional (Aspley 2010), prin urmare nu se pune problema ca reprezentanții suprarealismului antologați de către Serbanne să fi fost toți autori fictivi. Este de cercetat deci de unde provine această informație falsă, și cât de răspândită este în bibliografia de specialitate referitoare la acest subiect.

Informația care apare în „cronica” revistei în 1993 pare a fi la originea aprecierii din *Mélusine*: „Toutes ces parutions de très grande qualité ne peuvent malgré tout pas faire oublier la plaisanterie remarquablement orchestrée de Renne et Serbanne, deux jeunes marseillais et niçois qui firent croire à tous les lecteurs des *Cahiers du Sud* ainsi qu’au conseil de rédaction qu’ils avaient pu rassembler un fronton consacré aux «surréalistes étrangers». Leur supercherie ne fut éventée qu’après coup: Renne et Serbanne avaient rédigé – à coté des textes d’auteurs «fiabiles» comme Georges Henein et Achille Chavée – des pastiches émanant d’écrivains fantomatiques dont les noms imprononçables étaient censés représenter la dispersion des surréalistes aux États-Unis, en Scandinavie, au Moyen-Orient et dans les pays de l’Est.”¹ Se observă aici un fel de reticență față de calitatea

¹ Acest nume apare în publicații în două variante ale numelui de familie: Aguelar și Agüelar. În continuare, mă voi referi la acest nume în varianta Aguelar, cu excepția unor citate și referințe bibliografice în care apare cealaltă variantă.

¹ Paire, op. cit., 337.

de ‘străini’ ai acestui grupaj (vezi expresia „les noms imprononçables”) și subestimarea capacității lui Renne și Serbanne de a conecta diferite puncte ale mapamondului suprarealist.

O altă publicație despre istoria revistei este grăitoare prin omisiune: numele lui Renne și Serbanne nu apare în catalogul expoziției de peste 300 de pagini despre arhiva revistei² – se constată deci că aventura tinerilor critici a lăsat puține urme în istoriile locale.

Dacă consultăm și alte materiale ce țin de istoria orală a revistei, ajungem mai aproape de sursa zvonurilor despre grupajul *Surréalistes étrangers*. În interviurile realizate de către René Kochmann cu redactorii de la *Cahiers du Sud* (Jean Ballard, Jean Lartigue, Jean Tortel), aceștia vorbesc și despre contactele lor cu suprarealiștii: Ballard amintește de întâlnirea sa la Marsilia cu André Breton, la vremea când acesta se refugiase în oraș în anii ’40, și de publicarea unui poem de Breton (*Plein marge*) în *Cahiers du Sud*. Ceilalți doi redactori vorbesc și despre episodul *Suprarealiști străini*, amuzându-se pe marginea acestui grupaj realizat de Serbanne. Jean Tortel, redactor al revistei la vremea respectivă, și Jean Lartigue, fostul secretar general al redacției, au o atitudine jovială față de „farsa parțială” a lui Serbanne.³ În istoriografia propriu-zisă a revistei însă aprecierile legate de acest episod devin mult mai negative.

De fapt, expresia folosită de către Lartigue, ‘parțial o farsă’ este exactă în sensul că autorul ‘venezuelan’ Manuel Aguelar, publicat în grupaj este pseudonimul (sau heteronimul) folosit

² Cendo et alii, op. cit.

³ René Kochmann, *Cahiers du Sud*, Tours, 1968, manuscris, Fonds Ballard, Alcazar, Marseille, 73-74; 79-81.

de către Claude Serbanne însuși la publicarea de texte poetice. Se pare că acest aspect nu era cunoscut de către redactorii revistei la vremea respectivă, deși Serbanne a deconspirat identitatea lui Aguelar în anumite publicații și mai ales în corespondența lui din perioada respectivă. Pentru a lămuri această chestiune (și pentru a delimita de fapt „cazul Aguelar” de „cazul suprarealiștilor străini”) trebuie să detaliem rolul jucat de către Claude Serbanne în formarea rețelei internaționale suprerealiste de după cel de-Al Doilea Război Mondial.

Claude Serbanne, nod al unor rețele de comunicații

Ca să cităm și aprecieri pozitive despre activitatea desfășurată de Serbanne la *Cahiers du Sud* și nu numai, putem apela la textele criticului Édouard Jaguer, implicat la rândul său în efervescența artistică a anilor de după război, inclusiv în organizarea grupului Cobra:

Claude Serbanne et René Renne ... signaient ensemble des chroniques artistiques et littéraires représentant alors (de 1945 a 1949) ce qu'il y avait de mieux informé, de plus éclairant, dans la tristement conformiste "presse artistique" française d'après-guerre. Pour qui voulait, pendant ces années-là, bénéficier d'un éclairage valable sur ce qui se passait dans le monde de l'avant-garde entre Stockholm et Mexico, entre l'atelier de l'Atlan et celui d'Onslow-Ford, il fallait se référer aux chroniques de Renne-Serbanne dans les *CdS*, et l'on peut dire que à cet égard, le lumière venait de Nice et de Marseille, et non de Paris.¹

Din analiza corespondenței lui Serbanne din perioada respectivă putem să ne dăm seama că informațiile la care avea

¹ Jaguer, op. cit., 133.

acces Serbanne proveneau într-adevăr din surse de încredere: de la redactorii, criticii, artiștii înșiși, precum și din cărți și publicații de tiraj redus care erau expediate direct lui Serbanne pentru a fi recenzate în *Cahiers du Sud* și în alte reviste care în câteva cazuri n-au mai reușit să depășească faza de pregătire și de redactare.

Cine a fost/este de fapt Claude Serbanne? Nefiind prezent în dicționare și lexicoane, consider ca fiind importantă auto-prezentarea făcută de către el însuși pe un site de socializare pentru graficieni, text care apare și pe contul său de Facebook. Acest CV include și accentuează tocmai acea perioadă de după război în care este realizată și rubrica *Courrier d'ailleurs*, respectiv grupajul *Surréalistes étrangers*:

Dans un lointain passé, à l'issue de la guerre, après des études aléatoires en dents de scie, participation active à divers mouvements d'avant-garde dans le domaine de la peinture et de la poésie. Publication d'études et d'articles critiques dans les *Cahiers du Sud*, en collaboration avec René Renne, puis aux USA (revue *View*) et dans divers pays européens (*Blok* en Tchécoslovaquie, *Helhesten* à Copenhague, *Index* à Budapest, *Centaur* à Amsterdam, etc).

Rencontres avec Atlan, Leonor Fini, Dominguez, les surréalistes belges, Asger Jorn et les abstraits-surréalistes danois (qui devaient former ultérieurement le Mouvement Cobra). Publication de poèmes sous le nom de Manuel Aguelar (*Ode à Varèse*, *Ode à Léonor Fini*, *Melanotic Sarcoma*, etc.).

À New York début 1946, autour de la revue *View*, rencontre avec André Breton et contacts amicaux avec de nombreux peintres proches du mouvement surréaliste et découverte d'artistes encore inconnus en Europe.

1947, Mexico. Rencontres avec Rivera et Frida Kahlo, Benjamin Péret, Remedios Varo, Paalen, etc.

Après une longue période de bouurlingage du Mexique au Brésil en tant que photographe, retour en France et – nécessité oblige – enchaînement d'activités professionnelles «traditionnelles» en relation avec la publicité et le marketing.

Peintures et dessins / Compositions musicales.¹

Începând cu 1945, Serbanne și prietenii săi René Laplayne și René Renne se lansează într-o corespondență intensă cu diferite reviste de artă, publică articole și texte literare în mai multe țări, și pregătesc apariția unei reviste proprii cu titlul *ETC*. Numele revistei apare în corespondența purtată cu suprarrealistul belgian Marcel Mariën încă din 1945.² Se pare că, până la urmă, acest proiect nu s-a realizat, deși s-au strâns materiale pentru primul număr a cărui apariție s-a tot amânat în decursul anului 1946. Spre finalul anului 1946, Serbanne deja îi scrie lui Mariën despre redirectionarea textelor propuse pentru *ETC* revistei *Centaur* din Amsterdam, al cărei redactor corespondent este.³ În aceste scrisori Serbanne dă dovadă de un

¹ Vezi <<http://www.drawin.fr/bio-3320.html>>; <<http://www.facebook.com/claude.serbanne>>

² Claude Serbanne, [Correspondence à] Marcel Mariën, Archives et Musée de la Littérature Bruxelles, ML 10150/0001-0012, <<http://www.aml-cfwb.be/catalogues/general/cotes/ML/10150/0001-0012>>

³ Claude Serbanne apare ca redactor *Centaur* în colofonul revistei. În *Centaur* publică textele: *Charles Henri Ford* (mai 1946) și *L'art en France* (împreună cu René Renne, octombrie 1946) v. Andreas Kramer și Robert Vilain ed., *Yvan Goll: A Bibliography of the Primary Works*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2006, 164–167. Uneori folosește pentru corespondență hârtie de scris imprimat cu antetul revistei *Centaur*. (V. Claude Serbanne lui Mezei Árpád, 4. I. 1947. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Fond Mezei Árpád)

dinamism excepțional în ceea ce privește conectarea diferitelor țări și continente: transmite textele altor autori de la o revistă la alta, propune texte pentru traducere, și traduce el însuși câteva texte. Un element important al mesajelor sale este de a-i încuraja pe partenerii săi de corespondență să ia legătura între ei direct – pentru a înlesni aceste contacte, Serbanne transmite adresele poștale ale revistelor și autorilor cu care corespundea celorlalți (de exemplu, trimite adresa lui Toni del Renzio lui Marcel Mariën, adresele lui Gellu Naum și Georges Henein lui Mezei Árpád ș.a.). Din aceste contacte se ivesc într-adevăr cooperări concrete – Mezei, fondator al grupului Európai Iskola (Școala Europeană) de la Budapesta, mărturisește de exemplu într-o scrisoare adresată lui Serbanne că îi datorează într-o oarecare măsură ideea (și realizarea) unei expoziții a grupului ceh Skupina Ra la Budapesta.¹ Primește și recenzează în *Cahiers du Sud* sau în alte publicații plachetele autorilor supra-realiști de la București, scriind elogios despre ei și în scrisori adresate lui Mariën sau Mezei.

Această activitate și atitudine crește desigur capitalul simbolic al tânărului autor, creând imaginea unui critic și autor bine informat – datele primite în scrisori de la corespondenții săi sunt de multe ori folosite în rubrica *Courrier d'ailleurs*, iar accesul la publicații moderniste progresive, de tiraj redus îi oferă posibilitatea de a le prezenta pentru un public mai larg în

¹ „Les Tchèques m'ont envoyé quelques catalogues intéressants. Je leur écrirai aussi en je leur proposerai aussi d'exposer ici. Mais, ces sont des développements pour lesquels la responsabilité retombera sur vous.” Mezei Árpád lui Claude Serbanne, 25 mars 1947, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Fond Mezei Árpád.

aceeași rubrică. Aceste contacte îi oferă ca o consecință cvasi-indirectă și oportunitatea de a-și publica textele proprii în reviste din SUA, Olanda, Ungaria, Egipt.

Simpatiile sale din această perioadă înclinându-se într-un mod accentuat către suprarealism, încearcă în mai multe rânduri să realizeze grupaje tematice suprarealiste internaționale. *Surréalistes étrangers* este un exemplu al acestui interes, ca și grupajele până la urmă nerealizate din *ETC* sau *Centaur*. Unul dintre proiectele majore realizate este antologia în limba daneză *Tvivlens Plageaand*,¹ de 122 pagini, a cărei selecție îi aparține, și după toate probabilitățile se bazează pe textele strânse pentru diferitele grupaje din revistele amintite. Aici, selecția este mai amplă, și totodată mai reprezentativă decât în *Cahiers du Sud* – într-o mare măsură datorită faptului că în acest grupaj intră și suprarealiștii francezi, neeligibili în cazul grupajului din *Cahiers du Sud*. Lista autorilor din *Tvivlens Plageaand* îi include pe André Breton, Hans Arp, Yves Bonnefoy, Aimé Césaire, Leonora Carrington, Giorgio de Chirico etc.²

¹ Claude Serbanne (ed.), *Tvivlens Plageaand. Surrealistisk Anthologi*. Digte og Prosa Udvalgt af Claude Serbanne, Paa Dansk ved Steen Colding, Forlag Aarhus, Copenhagen, 1947.

² Lista completă cuprinde următorii autori ale textelor și reproducerilor de materiale grafice: Manuel Aguelar, Hans Arp, André Breton, Robert Barlow, Konstantin Biebl, Yves Bonnefoy, Victor Brauner, Luis Bunuel, Leonora Carrington, Aimé Césaire, Achille Chavée, Sadi Cherkeshi, Giorgio de Chirico, Hugh Chisholm, Lewis Craig, Paul Colinet, Jean Dalod, Luc Decaunes, Gerardo Diego, Embiricos, Feyyaz Fergar, Charles Henri Ford, Alberto Giacometti, Jacinto Guarena, Frantisek Halas, Jindrych Heisler, Georges Henein, Jacques Hérold, Georges Hugnet, Vicente Huidobro, Irrigoyen, Josef Istler, Edmond Jabès, Édouard Jaquer, Kaivicius, Ludvik Kundera, René Laplayne, Juan Larrea, R. Ellsworth Larsson, André Liberati, Gherasim Luca, Marija Ljevina, Fe-

Putem afirma că rolul jucat de Serbanne în această rețea de comunicare, eficientă până la urmă, este recunoscut mai degrabă în afara Franței – în Scandinavia, și într-o anumită măsură și în țările est-europene. Pentru ei, Serbanne a facilitat accesul în zona francofonă, deși nu era singurul „nod” prin care au reușit să ajungă la centrele suprarealiste. Pictorii Marcel Jean, Victor Brauner și alții au reușit la rândul lor să atragă atenția lui Breton asupra unor autori considerați „obscuri”. Drama lui Renne și Serbanne, după cum remarcă într-un articol Édouard Jaguer, este totuși mai degrabă faptul că deși la vremea rubricii *Courrier d'ailleurs* mulți cunoșteau coautorii articolelor din *Cahiers du Sud*, aceștia reușind să-i atragă atenția cititorilor ca Jaguer asupra unor artiști necunoscuți ca Asger Jorn, după câteva decenii relația s-a inversat: artiștii de la

derico García Lorca, Artur Lundkvist, Jeanne MacGahey, Maki, Paul Magritte, Josef Mrozy, Jorgen Nash, Gellu Naum, Vitezslav Nezval, Anaïs Ninn, Imre Pan, Paul Paun, Roland Penrose, Benjamin Péret, Pablo Picasso, Vilém Reichmann, René Renne, Toni del Renzio, Oktay Rifat, Guy Rosey, Heino Saar, Jaroslav Seifert, Joseph Holton Smyth, Charles Sirato, Shuzo Takigouchi, Simon Watson Taylor, Stefano Terra, Virgil Teodorescu, Václav Tikal, Jacques Wergifosse, Tirou Yamanaka. Antologia include și un text colectiv semnat de Hans Arp, Marcel Duchamp, Paul Éluard, Max Ernst, Georges Hugnet, Henri Pastoureau, Gisèle Prassinos, Leonora Carrington. De remarcat în legătură cu această antologie o scrisoare din arhiva Breton care admite că această carte este prima de acest gen în limba daneză, dar că este de așteptat încă o altă publicație care va include doar pe suprarealiștii „adevărați”: „Cher Breton! Je vous inclus envoi un recueil de poésies avec des contributions par tout le monde, comme outre poésie surréaliste include des poèmes plus ou moindre en contact périphérique avec le surréalisme – C'est le premier livre à son espèce en la Scandinavie – J'espère plus tardif qu'on peut ici en Danemark publier un nouvel livre que exclusivement include le surréalisme véritable.” Wilhelm Freddie lui André Breton, 1.3.1948, <http://www.andrebretton.fr/work/56600100633921>

Cobra au devenit cunoscuți în întreaga lume, dar criticii Renne și Serbanne s-au pierdut în tunelurile timpului. Jaguer amintește în studiul său despre Jorn (care a ținut ca primul său catalog editat în Franța să fie prefațat de către Renne și Serbanne) de grupajul *Suprarealiști străini*, de antologia *Tvivlens plageaand*, și rezumă totodată astfel activitatea individuală a coautorilor permanenți:

En outre, Serbanne, à l'instar de Fernando Pessoa, multipliait à l'envi les hétéronymes (affublés de nom étrangers) à travers lesquels le poète relayait le critique d'art. Ainsi ce parisien devenu niçois se transformait, comme poète, en un Manuel Aguelar soi-disant vénézuélien, auteur d'une *Ode à Varèse* et d'une *Ode à Esteban Francès*, un des poèmes les plus éclatantes qu'ait inspirait la peinture surréaliste. René Renne, lui, fut à ses heures un peintre «abstrait lyrique» sensible, dont on trouve la signature au bas des tracts surréalistes de l'époque.¹

Jaguer îi pierde din vedere în anii '50. Din anul 1960 s-a păstrat în arhiva Ballard de la Marsilia o scrisoare a lui Serbanne despre chestiuni literare și totodată despre un nou proiect de-al său: romane polițiste scrise pentru a-și câștiga o existență. Serbanne se interesează la Ballard dacă acesta l-ar putea ajuta în vederea publicării acestor texte. Din răspunsul cordial al lui Ballard putem deduce că episodul farsei „Aguelar” nu a lăsat urme negative în relația celor doi, și că redactorul veteran încă se interesează de activitatea lui Serbanne.² Articolul lui Jaguer ne arată totodată că identitatea lui Aguelar

¹ Jaguer, op. cit., 134.

² Claude Serbanne lui Jean Ballard, 18 Août 1960; Jean Ballard lui Claude Serbanne, 23 Août 1960, Fonds Ballard, Alcazar, Marseille.

ii era cunoscută de mult și, din sursele din arhive care se referă la poetul „venezuelan”, putem deduce că farsa era într-adevăr dedicată redacției *Cahiers du Sud*, în timp ce toți ceilalți corespondenți ai lui Serbanne erau conștienți de folosirea numelui Aguelar ca pseudonim/heteronim.

Manuel Aguelar, venezuelanul ficțional

În *Cahiers du Sud*, deși apare în trei numere între 1946 și 1949,¹ identitatea reală a lui Manuel Aguelar nu este deconspirată: Claude Serbanne este notat ca traducătorul poeziilor sale scrise în limba spaniolă. În grupajul *Suprarealiști străini*, ca și în cazul celorlalți autori publicați, apare și o scurtă prezentare a poetului „venezuelan”: „Manuel Aguelar est un très jeune poète vénézuelien, vivant à l'écart des sectes littéraires. Son activité intéresse avant tout le surréalisme. Encore très influencé par Lorca et César Moro, Aguelar n'a jusqu'ici publié que son *Ode à Varèse* (1943) et les *Sept Chants* (1945), larges coulées lyriques.”²) În timp ce referința la Lorca poate însemna aici atașamentul față de un model emblematic al modernismului spaniol – cu un accent posibil pe relațiile strânse ale lui Lorca cu Salvador Dalí – și prin aceste din urmă, cu suprarealismul –, numele lui César Moro ca model poate sugera subtil și calitatea de pseudonim, de identitate poetică mascată. Poetul peruvian César Moro (numele său real fiind Alfredo Quíspez Asín) s-a stabilit în Franța începând cu 1925, și își scrisese

¹ *Ode de poche pour Joan Miro*, *Ode à Esteban Frances* (nr. 280/1946); *L'Ode à Varèse* (nr. 285/1947); *Chant de Monsieur le Lieutenant*, *Chant de Pacheco à Sonora* (nr. 294/1949).

² *Cahiers du Sud* 280/1945, 393.

majoritatea operelor sale direct în limba franceză, intrând și în gruparea suprarealistă. Prin analogie, am putea lega identitatea lui „Aguelar” la acest model, al poetului exilat, aflat între culturi și limbi.

Farsa lui Serbanne adresată redacției *Cahiers du Sud* include și un text interpretativ scris de către prietenul său Jean-René Laplayne despre opera poetică a lui „Aguelar”. Textul apare în același număr cu *L’Ode à Varèse* (nr. 285/1947), și include „citate” din unele declarații ale lui Aguelar. De fapt este vorba de citate din unele scrisori adresate de către Serbanne lui Laplayne.¹ Acest text interpretativ deplasează într-un fel identitatea hibridă a lui Aguelar și a poeziilor acestuia într-o zonă simbolică, arhetipală, afirmând că poezia lui Aguelar este „fructul” comun al apei și pământului, înflăcărată și tenebroasă în același timp. În eseu sunt folosite cuvinte-cheie care îl leagă pe Aguelar într-un mod evident de gândirea suprarealistă: erotismul, magicul, „scurtcircuitarea relațiilor dintre lucruri” sunt elemente esențiale în filosofia suprarealistă din această perioadă.²

În 1947, apare la Budapesta, în colecția *Index* (asemănătoare în multe privințe cu cea a suprarealiștilor de la București, intitulată *Infra-Noir*) *L’Ode à Leonor Fini* într-o ediție bilingvă (franceză-maghiară), precedată de minieseul lui Mezei Árpád

¹ ‘Cet essai [de Laplayne sur les Odes du “pseudo” Aguelar] renferme diverses citations de lettre adressées à Laplayne, exposant quelques de mes idées sur ce que je tente de faire dans le domaine poétique.’ Claude Serbanne lui Mezei Árpád, 4. I. 1947. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Fond Mezei Árpád.

² Jean-René Laplayne (1947), “Manuel Agüelar ou La vie magique”, *Cahiers du Sud*, 285/1947, 783-785.

despre Aguelar. Este interesant de văzut cum în acest text identității lui Aguelar îi este substituită cea a lui Serbanne – doar numele heteronimului fiind păstrat. Desigur, Mezei era informat din start asupra ficțiunii despre autorul „venezuelan”, și l-a inclus pe acesta în logica evoluției liricii franceze: „Manuel Agüelar este un poet al Sudului francez și membru al unui grup de poeți din sudul Franței. Grupul propriu-zis, fără a fi înrolat într-un mod oficial la mișcarea suprarealistă de la Paris, reprezintă acel spirit al modernității franceze care își are rădăcinile îndeosebi în suprarealism. Aguelar este un personaj deosebit de complex: în materie de arte plastice este, cum s-ar spune, o «autoritate de nivel mondial», în prezent lucrând la o carte despre Matta pentru o editură din SUA, iar pe lângă asta persoana lui este unul dintre cele mai puternice puncte de legătură a mișcărilor artistice moderne de pe mapamond – una dintre efectele concrete ale acestui statut fiind că recenta expoziție a artiștilor cehi de la Budapesta se datorează de fapt influenței sale.”¹ În această prezentare nu apare deci deloc numele lui Serbanne (nici ca traducător al textului), este asumată identitatea franceză a autorului, cu un element de straniețe totuși al numelui, ce trimite în această interpretare spre elementul de identitate ‘sudic’ care în acest discurs se citește mai degrabă ca fiind „mediteraneean”. Toate celelalte informații amintite sunt legate însă de activitatea lui Serbanne de corespondent și critic de artă dinamic.

De altfel, Mezei încearcă să se informeze despre calitatea permanentă sau provizorie a pseudonimului când observă că

¹ Vezi Manuel Agüelar [Claude Serbanne], *Óda Leonor Finihez* franciául és magyarul, Mezei Árpád tanulmányával, Index 19–20/1947, 1, traducerea mea, BJJ.

în revista lui Georges Henein de la Cairo (*La Part du Sable*) apare un text poetic sub numele de Claude Serbanne.¹ Primind răspunsul că proiectul Aguelar este de lungă durată, găsește probabil cel mai oportun să se refere la acest autor folosind numele de Aguelar.

În antologia *Tvivilens plageaand*, publicată în Danemarca, identitatea lui Manuel Aguelar este explicată cât se poate de clar. Aici este publicată traducerea în daneză a textului *Ode à Varèse*, iar la numele autorului apare: Manuel Aguelar (Claude Serbanne), fiind menționată într-un mod explicit și relația de „dublu” dintre cei doi.²

Care ar fi până la urmă motivele folosirii acestui heteronim?

Una dintre explicațiile mai generale s-ar putea referi la exotismul curentului suprarealist: chiar și gruparea pariziană și-a manifestat interesul în repetate rânduri către culturile continentelor mai îndepărtate – Africa, America de Nord, America de Sud.³ Relațiile mexicane – și prin César Moro, peruviane – ale suprarealismului legitimează întru totul proiectul lui Serbanne. Numele de autor creează în acest caz și

¹ ‘Marcel Jean me fait parvenir La Part du Sable. Vous figurez ici sous le nom Serbanne. Est-ce définitif?’ Mezei Árpád lui Claude Serbanne, 15 mai 1947, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Fond Mezei Árpád. ‘C’est par suite d’une erreur que les poèmes publiés dans La Part du Sable l’ont été sous mon nom. Désormais, tout paraît sous le nom d’Aguelar, que je n’abandonne pas.’ Claude Serbanne lui Mezei Árpád, nedatată, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Fond Mezei Árpád.

² ‘Manuel Aguelar er Claude Serbannes “dobbelt navn”’. Vezi Serbanne ed., *Tvivilens plageaand*, op. cit., 9.

³ Louise Tythacott, *Surrealism and the Exotic*, Routledge, London – New York, 2003.

un întreg context de interpretare (legat de Lorca, Dalí și alți autori hispanici).

Totuși, trebuie amintit și un aspect mai pragmatic al utilizării pseudonimului. Acest aspect devine important în zona Marseille / *Cahiers du Sud* – am văzut deja că identitatea reală a lui Aguelar este deconspirată în corespondența cu autori din străinătate (Ungaria, Danemarca), iar prin antologia din Danemarca informația a putut să ajungă înapoi în Franța (cum cartea în sine a și ajuns de altfel la Paris, fiind păstrată în arhiva Breton). În cazul corespondenței cu redacția *Cahiers du Sud*, mistificarea despre identitatea lui Aguelar se menține totuși. Serbanne scrie la un moment dat lui Lartigue despre dificultățile legate de trimiterea textelor spaniole „originale” la adresa redacției,¹ și vorbește despre Aguelar ca despre o altă persoană reală și în alte rânduri.² René Laplayne, cel care scrie despre Aguelar un text interpretativ este prins la rândul său în această conspirație, amintindu-l pe Aguelar ca pe un autor diferit de Serbanne.³ Un element decisiv în declanșarea acestei istorii poate fi refuzul redacției de a publica unele texte poetice semnate Claude Serbanne, și anume *Melanotic Sarcoma* și *Paula*, conform unui mesaj al secretarului de redacție. În același timp, redacția se interesează în continuare de articolele și traduceriile lui Serbanne.⁴ Acest refuz poate fi unul dintre motivele pentru care textele lui „Aguelar” vor fi prezentate drept traduceri, și pentru care Serbanne gândește toată această farsă

¹ Claude Serbanne lui Jean Lartigue, 25. 6. 1947.

² V. scrisorile lui Serbanne către Lartigue, 10.12.1946, 9.7.1947.

³ René Laplayne lui Jean Lartigue, 27. 11. 1946.

⁴ Jean Lartigue lui Claude Serbanne, 24. 6. 1946.

Aguelar, al cărei punct culminant nici nu este grupajul *Supra-realiști străini*, ci mai degrabă publicarea textului *L'Ode à Varèse* în 1947, însoțit de textul interpretativ al lui Laplayne. Asemenea farse (întâlnite de altfel în diferite perioade ale istoriei literare și în diferite țări) probează de fapt exigența redactorilor de reviste literare din toate timpurile, concluzia acestor episoade fiind de cele mai multe ori că redactorii sunt influențați de sonoritatea numelui autorilor, și tratează diferit aceleași texte dacă sunt semnate într-un mod diferit. Rememorarea ulterioară de către redactori a cazului Aguellar, deși hiperbolizat și extins la toți autorii din grupajul *Suprarealiști străini*, arată că farsa a fost interpretată în această cheie, de amuzament în interiorul breslei literare.

În loc de concluzie: identități dislocate, hibridități la Marsilia și în suprarealism

Dacă recontextualizăm totuși cazul Aguellar și cel al *Suprarealiștilor străini* ținând cont de spațiul și de perioada istorică în care s-au produs, putem reafirma însemnătatea locului: Marsilia este și a fost un spațiu cultural hibrid. Această hibriditate poate fi asociată într-o primă instanță cu caracterul mediteranean al orașului cu deschidere spre mare, precum și cu predilecția zonei spre intersecții culturale dintre Europa de Sud, Africa de Nord, precum și cultura tradițională provençală.

În portul din Marsilia întâlnirile dintre exilați, cosmopoliți și hoinari au avut loc cu o naturalețe evidentă, nu numai în domeniul strict cultural. În acest context, devin interesante și

astfel de identități „dislocate” din grupajul *Suprarealiști străini*. Dintre cei antologați, Toni del Renzio este poet italian care trăiește în Marea Britanie, Jindrych Heisler – suprarealist ceh care se stabilește la Paris după 1947, Heino Saar – poet estonian tânăr, stabilit în Suedia, Sadi Cherkeshi – poet turc din Anglia, Georges Henein – poet egiptean care își tot schimbă domiciliul între Cairo și Paris. Între acești autori, Manuel Aguelar își găsește locul adecvat. Putem afirma că prin acest grupaj, precum și prin rubrica *Courrier d'ailleurs* revista din Marsilia se privește într-o oglindă: aspectul hibrid, intercultural al acestora este și o reflecție a zonei. Cu atât mai mult încât, după cum se știe, Marsilia s-a înscris într-un mod decisiv pe harta suprarealismului tocmai în anii războiului, când unii dintre cei mai importanți membri ai grupului suprarealist (Breton, Ernst, Masson, Dominguez, Lam, Brauner, Hérold) s-au refugiat într-o vilă din Marsilia, cei mai mulți dintre ei așteptând să-și continue drumul spre America. Prin urmare, conexiunea noțiunilor „suprarealism” și „străin” a fost de fapt foarte convenabil revistei. Din corespondența lui Serbanne purtat cu Mezei putem afla totodată despre dezamăgirea din ce în ce mai accentuată a lui Serbanne legată de luptele violente dintre diferitele grupuri franceze și belgiene care au avut un punct culminant în perioada expoziției suprarealiste internaționale de la galeria Maeght din Paris. După aceste evenimente, o inventariere neutră a evenimentelor suprarealismului internațional a devenit imposibilă, iar după interzicerea activităților suprarealiste din Cehoslovacia, România, Ungaria după 1947, mulți dintre corespondenții lui Serbanne ar fi devenit oricum inaccesibili, iar evenimentele, publicațiile lor inexistente.

Astfel, elanul coautorilor Renne–Serbanne a scăzut într-un mod cât se poate de firesc, și s-a mai prelungit într-o oarecare măsură doar în aventura Cobra, cu rețeaua sa din vestul și nordul Europei. Aici, experiența de bun comunicator și de cunoscător al zonei scandinave a lui Serbanne s-a mai dovedit a fi de folos unor artiști ca Jorn sau Jaguer.

Activitatea lui Serbanne din anii '40 prefațează totuși un model cultural care a devenit din ce în ce mai răspândit de-a lungul secolului 20, iar în era networkurilor digitale are o relevanță din ce în ce mai puternică. Cobra a funcționat deja conform acestui model, și multe instituții culturale din zilele noastre sunt construite la fel: este vorba de un model cultural bazat pe o structură care nu mai are un centru absolut (ca Parisul sau New York poate în deceniile trecute în domeniul cultural), ci este o rețea organizată după logica mai multor noduri, mai multor centre relative care își exercită influența dincolo de orice tipuri de granițe politice și culturale.

Suprarealism textual și vizual în opera lui Marcel Jean

Repere biografice

Marcel Jean este cunoscut în istoriile suprarealismului ca pictor, creator de obiecte și scriitor. Deși opera sa nu a devenit definitivă în cadrul curentului, totuși lucrările sale sunt prezente în colecții internaționale importante ale suprarealismului (MoMA, Centrul Pompidou, colecția Peggy Guggenheim etc.), iar enciclopediile suprarealismului sintetizează pe scurt cariera sa.¹ În scrierile care îl apreciază în calitatea lui de artist plastic, accentul cade de obicei pe utilizarea unor tehnici inovatoare ca *decalcomania* sau *flottage*-ul, ori pe obiectele sale suprarealiste. Cărțile sale sunt considerate la rândul lor ca fiind deschizătoare de drumuri în ceea ce privește istoria mișcării suprarealiste, Jean scriind despre cei mai importanți predecesori ai suprarealiștilor (de ex. Lautréamont, Sade, Roussel), dar fiind totodată unul dintre primii monografi ai picturii suprarealiste, sintetizând și publicând pe urmă și o antologie reprezentativă de scrieri autointerpretative ale mișcării.

Pentru istoria suprarealismului din Europa Centrală și de Est este totodată extrem de importantă mărturia sa despre anii

¹ *Historical Dictionary of Surrealism*. Ed. Aspley, Keith, The Scarecrow Press, Lanham, 2010; *The International Encyclopedia of Surrealism*. Gen. ed. Richardson, Michael, Bloomsbury Visual Arts, London, 2019, I–III.

petrecuți în Ungaria, în perioada 1938-1945. În acești ani, Jean a vizitat mai multe locuri din Ungaria, Slovacia și România, având contacte intelectuale încă din această perioadă cu artiști maghiari și români de avangardă, relații care au avut continuări și după reîntoarcerea lui Jean în Franța, după cel de-Al Doilea Război Mondial.

Cea mai detaliată descriere a carierei autorului apare în autobiografia sa *Au galop dans le vent* (Galop în vânt), publicată cu doi ani înainte de moartea sa, în 1991 - în cele ce urmează, mă voi baza în acest articol îndeosebi pe informațiile regăsite în autobiografia respectivă.¹ Aproape o sută de pagini din această carte de 225 de pagini vorbesc despre experiențele sale din Ungaria, cu un accent special pe experiențele din timpul războiului - se poate afirma prin urmare că multe dintre momentele decisive din viața autorului sunt legate de zona Europei Centrale și de Est. Un alt argument care susține discutarea operei lui Jean într-un asemenea cadru este identitatea coautorului cărților sale, Mezei Árpád, pe care l-a cunoscut în timpul sederii sale la Budapesta și care i-a fost în trei rânduri coautor,² formulând unele idei și concepte de bază ale cărților scrise la patru mâini despre suprarealism și precursorii acestuia.

Rezumând cele mai importante etape ale vieții sale, putem urmări o traiectorie sinuoasă, cu stații situate pe mai multe continente. Marcel Jean s-a născut în La Charité-sur-Loire în

¹ Marcel Jean, *Au galop dans le vent*, Jean-Pierre de Monza, Paris, 1991.

² Marcel Jean - Mezei Arpad: *Maldoror*, Pavois, Paris, 1947; Marcel Jean - Mezei Arpad: *Genèse de la pensée moderne*, Corrêa, Paris, 1950; Marcel Jean avec la collaboration de Mezei Arpad: *Histoire de la peinture surréaliste*, Seuil, Paris, 1959.

1900, tatăl său a fost profesor și chiar director în școli provinciale în diferite părți ale Franței. Jean a absolvit școala din Louviers în timpul Primului Război Mondial și apoi și-a continuat studiile la Victoria College din Jersey - aici învață engleza la un nivel ridicat, ceea ce îi va facilita activitățile ulterioare de mediator intercultural. După efectuarea unui scurt stagiu militar în 1918, devine student la École Nationale des Arts Décoratifs din Paris în 1919. În timpul studiilor își câștigă existența traducând mai întâi subtitrări pentru cinematografe, apoi lucrând pentru o companie de transport maritim, și traversând oceanul între Europa și America de mai multe ori. În perioada 1924-1926, a locuit la New York, lucrând ca designer de modele textile - dobândind experiența necesară pentru activitatea sa ulterioară în acest domeniu. A fost implicat în activitățile grupului suprarealist din 1933 (acest lucru va fi discutat în detaliu mai jos), lucrând în această perioadă în continuare ca designer de textile. În 1938, primește o ofertă pentru ocuparea unei poziții importante la Budapesta: va deveni șeful atelierului de proiectare al unei companii de textile franco-ungare începând cu toamna anului 1938. Împreună cu soția, Jean a planificat inițial să rămână în Ungaria timp de un an sau doi - din cauza izbucnirii războiului au stat însă până în 1945. În această perioadă, s-a stabilit prietenia și cooperarea lui Jean cu mai mulți membri ai grupului de artiști și teoreticieni ai Școlii Europene de la Budapesta, inclusiv cu Lossonczy Tamás și Mezei Árpád.

După cel de-Al Doilea Război Mondial, Jean s-a întors în Franța, reluându-și activitatea în cadrul grupului suprarealist,

care s-a relansat după întoarcerea lui André Breton la Paris, în 1946. În această perioadă au apărut cărțile sale scrise cu Mezei, cărți care se inspiră din psihanaliză și lecturi ermetice - după cel de-Al Doilea Război Mondial, ambele direcții de orientare au fost importante pentru Breton, care a apreciat activitatea celor doi coautori.

Marcel Jean a părăsit în cele din urmă grupul suprarealist în 1951, în urma așa-numitului caz Carrouges (cunoscut și sub denumirea de caz Pastoureau),¹ moment în care a început să simtă că Breton a făcut prea multe compromisuri cu orientări religioase sau mistice de care s-ar fi dezis în anii 1930, când Jean s-a alăturat mișcării. După 1951, Jean a continuat să urmărească de departe activitățile grupului, și a lucrat în continuare la cartea sa despre istoria picturii suprarealiste, pe care a început-o cu Mezei - cartea a apărut în cele din urmă în 1959, după ce Jean se documentase la New York cu ajutorul a lui Marcel Duchamp. Cartea a devenit disponibilă și în limba engleză în anii 1960.

În anii '60 și '70, Jean a călătorit de mai multe ori în Statele Unite, susținând conferințe și prelegeri despre suprarealism, editând și pregătind o antologie reprezentativă a celor mai importante texte teoretice despre suprarealism. În ultimele două decenii ale vieții sale, a participat la numeroase expoziții internaționale în țările europene și pe continentul american - a murit în 1993 la Louveciennes, ca un artist apreciat și recunoscut în domeniul rețelelor artistice.

¹ Jean, *Au galop...*, op. cit., 177-179; Herbert S. Gershman, *L’Affaire Pastoureau*, *Yale French Studies*, 1964, No. 31, 154-158.

Relația cu mișcarea suprarealistă, anii contactelor intense cu Europa Centrală și de Est

Marcel Jean citește cu entuziasm revistele de avangardă din Paris încă de la începutul anilor 1920, de la *L'Esprit Nouveau* la *La Révolution Surréaliste*. În adolescență, citește Apollinaire și apoi, ca angajat al companiei de transport maritim, îl întâlnește și pe poetul avangardist chilian Vicente Huidobro cu ocazia unei croaziere transatlantice. În cele din urmă, în 1932/1933, Jean a intrat în cercurile creatorilor suprarealiști ai epocii, iar din 1933, la invitația lui Breton, a participat într-un mod regulat la întrunirile suprarealiste de la Place Blanche, devenind autor al revistei *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, sau al antologiei *Violette Nozières*, cu desene și texte.

În această perioadă, participă la cele mai importante expoziții suprarealiste - în 1936 fiind prezent la Expoziția Internațională Suprrealistă din Londra, și realizând, de asemenea, unul dintre cele mai cunoscute obiecte suprarealiste ale sale, *Spiritul Gardeniei* (*Le Spectre du Gardénia*) pentru expoziția din Galeria Charles Ratton din 1936. Capul-obiect cu fermoare la ochi s-ar fi numit inițial Secretul Gardeniei, dar o greșeală de ortografie din primul catalog al expoziției l-a făcut pe Jean să se răzgândească.¹ Hazardul suprarealist face parte prin urmare din povestea acestui obiect, iar caracterul obscur, fantomatic, spectral al capului cu fermoare este subliniat de noul titlu definitiv.

Realizează un alt obiect pentru Expoziția Internațională Suprrealistă de la Paris din 1937, intitulat *Horoscop* - este

¹ Marcel Jean, *Le Spectre du Gardénia*, Complicités, Paris, 1992.

vorba despre expoziția în care unul dintre motivele principale este prezența figurilor de manechin. În munca lui Jean ca designer de textile, acestea au fost elemente de uz cotidian, artistul mișcându-se astfel confortabil în spațiul și concepția expoziției.

Deși mutarea sa în Ungaria în 1938 l-a îndepărtat oarecum din nucleul cercului suprarealist, el a păstrat legătura cu membrii grupului și, în iulie 1939, își petrece vacanța încă în Franța, împreună cu soția sa, Lily, în compania lui Breton, Matta și Yves Tanguy. După întoarcerea în Ungaria, șederea fiind prevăzută pentru încă un an, situația se schimbă brusc: Franța devine ocupată de trupele germane, iar speranțele cuplului Jean de a pleca în America, ca mulți alți artiști suprarealiști, nu s-au putut materializa, deși Yves Tanguy a încercat să-i ajute în acest sens, conform corespondenței păstrate și publicate.¹

În astfel de circumstanțe, Jean se stabilește în Ungaria pentru o perioadă mai îndelungată. Câmpul artistic maghiar i se pare oarecum străin la sosire: “je ne perçus aucun echo significatif des mouvements occidentaux, aucune activité d’un véritable groupe d’avant-garde. [...] Les peintres les plus ‘avancés’ en étaient restés à l’expressionisme allemande ou à l’abstractionnisme néerlandais. Le surréalisme? Très vaguement perçu, presque ignoré, alors qu’en Tchèque, Serbie, Roumanie, il faisait école.”² Se pare că publicarea volumului său ilustrat de proză eseistică, *Mnésiques*, tipărit în 1942 de tipografia Hungária,³ este un pas important în

¹ Yves Tanguy, *Lettres de loin: à Marcel Jean*, Le Dilettante, Paris, 1993.

² Jean, *Au galop...*, op. cit., 80–81.

³ Marcel Jean, *Mnésiques. Essai avec trois dessins de l’auteur*, Hungária, Budapest, 1942.

vederea dezvoltării unor noi arii de colaborare. Acest volum va ajunge la pictorul Lossonczy Tamás, adept al artei abstracte la acea vreme, apoi la Mezei Árpád - Jean găsim în sfârșit intelectuali care rezonează cu ideile suprarealiste, și care vor deveni ulterior fondatori ai Școlii Europene. În momentul întâlnirii lor, Jean îl vede pe Mezei, cu trecutul său de teoretician avangardist al anilor '20 și '30, ca pe un cunoscător excelent al psihanalizei, al testelor Rohrschach, al grafologiei și al teoriilor artei contemporane. Cei doi s-au completat reciproc pe plan intelectual, și în consecință au început să se gândească la lucrări scrise în colaborare.

Un prim proiect, în relatarea lui Jean din autobiografia sa, ar fi fost o istorie a suprarealismului scris pentru un public maghiar, dar acest plan a fost rapid abandonat - în Ungaria coautorii nu aveau resurse bibliografice suficiente pentru a scrie o astfel de carte. Astfel, s-a născut ideea unei alte cărți, care necesita un alt tip de documentare: o interpretare detaliată, de la cânt la cânt, a operei lautrémontiene, *Les Chants de Maldoror*, o carte unanim apreciată în cercurile suprarealiste. Bibliografia utilizată aici are o natură mai generală decât cea a istoriei suprarealismului, planificată anterior, iar lucrarea se bazează mai mult pe ideile unor studii psihologice și filosofice. Cartea a fost publicată până la urmă în 1947, și a atras o atenție considerabilă în contextul interpretărilor *Maldoror*.

Nu voi insista aici pe larg asupra interpretării cărții anterioare, *Mnésiques*, publicate la Budapesta, realizând deja o analiză detaliată a acesteia în revista *Mélusine*.¹ Totuși, în cadrul

¹ Balázs Imre József, *Onirologie française à Budapest: les Mnésiques de Marcel Jean*, *Mélusine*, nr. 35, 2015, 231-245.

unui demers interpretativ în care artele plastice se află în prim-plan, este important de menționat că volumul se înscrie într-o tradiție marcantă a prozei suprarealiste, practică în special de André Breton, în cărți ca *Nadja* sau *L'amour fou*, în care proza devine de multe ori o meditație asupra unor teme specifice suprarealiste (vis, dragoste, castele, plimbări etc.), iar dialogul dintre imagini și text devine mai mult decât ilustrativă. În *Mnésiques*, sunt incluse trei dintre desenele lui Jean, realizate în acea perioadă, cu un motiv celebru suprarealist, cel al insecției mantis religioasă, apărând pe două dintre acestea, narațiunea fiind totodată centrată asupra ideii de metamorfoză, cu trimitere și la Franz Kafka. Desenele din acei ani realizate de Jean au devenit ulterior parte a colecției Peggy Guggenheim.

Volumul autobiografic *Au galop dans le vent* povestește și despre câteva călătorii întreprinse în Transilvania sau la București, Jean înregistrând sensibil întâlnirile sale cu diverse spații culturale. Este interesant de observat că în reprezentările Transilvaniei el folosește ca modele analogii animale și naturale. Animalele sunt aici fiare mitologice sau creaturi exotice, cum ar fi varianta transilvană a bivolilor, care nu este familiară suprarealistului francez:

Les horizons du pays Székely, pour moi qui les contemplais pour la première fois, évoquaient comme le souvenir nostalgique d'une existence antérieure que j'aurais passée dans ces grandes plaines douces étendues au pied des hautes Carpates dont, sans les avoir jamais vues, il me semblait reconnaître les profils bleutés. (...) La montagne était comme un chaudron de sorcières et il n'eût pas paru surprenant de rencontrer dans une clairière ces dames en train de célébrer quelque sabbat. (...) Des buffles, noirs et hideux comme les dragons des fables, tiraient des chars bâchés, ancêtres des *covered waggons*

qui transportèrent au siècle passé les émigrants d'Europe centrale et d'ailleurs à travers les savanes de l'Ouest américain.¹

Acest lucru ar putea sugera că Jean a considerat Transilvania ca fiind un ținut mai arhaic, legat de existența primordială, această reprezentare fiind destul de frecventă și în rândul autorilor maghiari ai perioadei. Analogia americană subliniază, de asemenea, caracterul „sălbatic” al ținutului transilvănean, care pare să se ofere exploratorilor. Pe lângă referirile la experiența frontierei americane, un alt element care sugerează această idee este referirea la fructele de pădure sălbatică dintr-un alt citat, pe care Jean și prietenii săi le-ar putea colecta în cantități aparent infinite. De remarcat și descrierea profilului munților și al lacurilor sărate - mitologia seriei de desene a lui Jean, numită *Profile de la Mémoire*, fiind prezentă și în *Mnésiques*, poate fi legată de imaginea munților care li se păreau ciudat de cunoscute.

O altă călătorie la Șimleul Silvaniei și împrejurimile sale, împreună cu Mezei și soția sa este o oportunitate pentru Jean de a descoperi și aspectele multietnice ale Transilvaniei. Descoperirea diversității este reflectată prin experiențe arhitecturale și gastronomice:

La population, mi-hongroise, mi-roumaine, badigeonnait chez les Roumains les maisons en bleu et faisaient la cuisine à l'huile tandis que, vivant du même sol et côte à côte, les Hongrois, ô déterminisme économique, avaient des maisons blanchies à la chaux et cuisinaient à la graisse, et les deux communautés portaient des costumes différents.²

¹ Jean, *Au galop...*, op. cit., 86-87.

² Ibid.

Călătoria la București, efectuată în 1941, este amintită mult mai târziu în carte, cu ocazia revenirii lor în Franța în 1945 prin București și Istanbul. Impresiile lui Jean despre București se înscriu într-un cadru de familiaritate - se vorbește franceză de bună calitate acolo, iar activitățile din cadrul industriilor textile, marile bulevarde care seamănă cu bulevardul Hausmann, mașinile la modă, cafenelele (printre care celebra Capșa) și vivacitatea „latină” îl fac să se simtă confortabil acolo printre prieteni cu legături suprarealiste - precum membrii familiei lui Victor Brauner pe care îi întâlnește la București.¹ În timpul tranzitului lor la Istanbul, din 1945, ei nu mai pot retrăi aceeași atmosferă - în situația de atunci, Bucureștiul li se pare destul de afectat de război.² Dar modul în care amintirile bucureștene sunt inserate în narațiune (un flashback în 1941 într-o narațiune despre evenimente din 1945) sugerează că cel mai important oraș al României este pentru Jean o oglindă a Parisului, un înlocuitor vizual al țării sale natale - amintirile din 1941 servind drept anticiparea revenirii lor la Paris.

Desigur, Marcel Jean lucrează și ca designer de textile în timpul șederii sale la Budapesta. Horváth Hilda a rezumat activitățile sale din acest domeniu într-un studiu din 1992, publicând, de asemenea, o selecție reprezentativă a desenelor textile realizate de Jean și conservate în colecții din Ungaria.³ Concluzia lui Horváth despre aceste lucrări este următoarea:

¹ Idem, 147.

² Idem, 148.

³ Horváth Hilda, *Marcel Jean textiltervei a Francia-Magyar Pamutipar Rt számára*, în *Ars decorativa*, nr. 12, coord. Rózsa Gyula, Iparművészeti Múzeum, Budapest, 1992, 141-150.

Calitățile picturale ale lui Marcel Jean se reflectă și în desenele sale decorative, deși le-a creat în primul rând pentru a-și asigura condițiile de trai. Virtuțile sale artistice constau în repertoriul său imaginativ de motive, și compoziția variată. Stăpânește nuanțele subtile, dar și contrastul culorilor, fie în alb-negru, fie datorate jocului umbrelor și luminilor. Imaginația sa creativă suprarealistă a produs compoziții diverse, cu o bogăție de forme, cu ornamente imaginate, care au servit ca modele pentru crearea unor materiale speciale, reprezentative.¹

Potrivit istoricului de artă, elementele decorative interconectate, compuse din obiecte în special, sau din anumite motive vegetale sau imaginare, au caracteristici avangardiste, dar dacă ne gândim la evoluțiile viitoare ale picturii suprarealiste din anii cincizeci și șaiszeci, putem să identificăm și în compoziții aparent mai abstracte anticipări ale unor lucrări vizuale suprarealiste de Hantai Simon sau Reigl Judit.

În anii petrecuți la Budapesta, Jean a realizat și unele dintre cele mai faimoase obiecte suprarealiste din portofoliul său: copacul cu sertare („arbre à tiroirs”) și dulapul suprarealist („armoire surréaliste”), pe care André Breton le-a numit ulterior cele mai remarcabile lucrări ale lui Jean. Dulapul suprarealist a fost reprodus și pe coperta *Istoriei picturii suprarealiste*, și, mai recent, a fost obiectul care a deschis expoziția *Surrealism Beyond Borders* de la MoMA și Tate Modern.²

Putem concluziona deci că pe lângă experiența intensă a anilor de război, anii de la Budapesta sunt decisivi pentru Jean

¹ Horváth, op. cit., 149.

² *Surrealism Beyond Borders*, curators: Stephanie d’Alessandro and Matthew Gale, Tate Modern, London, 24 februarie – 29 august 2022.

în ceea ce privește împlinirea artistică, precum și pentru găsirea coautorului său permanent, Mezei Árpád.

Reluarea activităților din domeniul artelor plastice la Paris

După întoarcerea la Paris, din 1945, Jean este mediatorul mai multor contacte ale artiștilor și teoreticienilor maghiari cu cercurile suprarealiste de la Paris, și își continuă activitatea în cadrul grupului suprarealist. Pe lângă participările la expozițiile majore suprarealiste, un alt fir relevant pentru studiul de față rămâne pregătirea impresionantului volum despre istoria picturii suprarealiste,¹ scrise în colaborare cu Mezei. Această colaborare necesita de această dată o corespondență constantă, lucru care în noul context politic, după consolidarea Cortinei de Fier, a devenit din ce în ce mai greu. Aceste evoluții explică de ce pe coperta cărții va apărea doar numele lui Jean, Mezei fiind menționat totuși în calitate de colaborator, pe coperta interioară a cărții.

Care este de fapt istoria acestei cărți? Pe coperta interioară a volumului din 1950, *Genèse de la pensée moderne*, se anunță publicarea unei lucrări ulterioare ale lui Jean și Mezei: editorul promovând viitoarea carte *Histoire de la peinture surréaliste* ca o continuare a faimoasei istorii a suprarealismului scrise de Maurice Nadeau.² În memoriile sale, Mezei Árpád explică originile cărții și relația ei cu istoria suprarealismului lui Nadeau astfel:

Îmi amintesc că am stat în cafenea cu Nadeau, care a zis că Flaman, proprietarul de atunci al editurii Seuil, și-ar dori foarte

¹ Jean avec Mezei, *Histoire de la peinture surréaliste*, op. cit.

² Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris, 1945.

mult ca el să scrie în completarea cărții sale despre istoria supraréalismului și o istorie a picturii supraréaliste. Dar el, după cum spunea, nu a fost niciodată implicat în artele plastice și, prin urmare, nu se poate angaja să o facă. După ce a prezentat toate acestea în detaliu, am remarcat într-un mod spontan: Marcel și cu mine am putea scrie această carte. Nadeau a sărit de pe scaun – un bărbat înalt, cu umerii bine dezvoltati – și a exclamat: „Mi-ați face asta?” Nadeau s-a dus imediat la Seuil și noi l-am așteptat. A revenit spunând că este în regulă, dar nu poate să ne ofere un contract doar pe baza unor vorbe, să predăm mai întâi un rezumat. Marcel s-a speriat un pic, dar am scos până la urmă o foaie de hârtie și am schițat pe loc o schiță destul de generală, cu subtitluri de genul O preistorie a supraréalismului și alte asemenea capitole. Nadeau a dus-o la editură și a revenit iarăși, cu contract. În conformitate cu metoda noastră de lucru deja obișnuită, și această carte s-a bazat pe textul meu. Partea teoretică este în conformitate cu articolul meu despre supraréalism, publicată în limba maghiară. În plus, am dat o descriere aproximativă a fiecărui maestru. (...) Cu toate acestea, colectarea unor date specifice a însemnat o cantitate enormă de lucru. Datorită acestui fapt, după un timp, Marcel a ajuns la convingerea că de această dată calitatea mea de coautor nu ar mai corespunde realității.¹

După ce proiectul volumului s-a conturat în felul descris mai sus, în timpul vizitei lui Mezei la Paris, colaborarea a devenit din ce în ce mai complicată, de aici rezultând că volumul din 1959 și apoi traducerile acesteia menționează doar numele lui Marcel Jean pe pagina de titlu.

Volumul este deschizător de drumuri, și acest fapt se datorează parțial faptului că urmează perspectiva internă a mișcării

¹ Mezei Árpád, *Marcel Jean: Au galop dans le vent*, in Mezei Árpád, *Mikrokozmoszok és értelmezések. Esszék és tanulmányok*, Jelenkor, Pécs, 1993, 300–304. Traducerea mea, BIJ.

suprarealiste, întrucât Marcel Jean, în calitate de membru, a avut informații precise despre funcționarea grupului suprarealist din Paris, pe care cercetători ulteriori le-au adunat din diverse surse. Cartea urmărește narațiunea cu care Breton însuși s-a identificat în lucrările sale despre suprarealism: pornește de la ideea de automatism și ajunge până la obiectele și miturile suprarealiste, folosind abordări de tip portret în descrierea lucrărilor pictorilor majori. În textul acestora, pot fi recunoscute într-adevăr metodele de interpretare lansate de Mezei, bazate pe psihanaliză, doctrine ezoterice și conexiuni interdisciplinare, modele care pot fi regăsite și în interpretările sale despre suprarealism, publicate în limba maghiară.

În viața lui Jean, aventura din Ungaria a lăsat o amprentă profundă: pe lângă memoriile sale, cooperarea sa târzie cu Pán Imre, fratele lui Mezei, dovedește acest lucru. După ce Pán, cofondator al Școlii Europene a sosit la Paris după revoluția maghiară din 1956, a căutat contactul cu artiști pe care îi știa încă din Ungaria: Marcel Jean, pictorii Corneille sau Jacques Doucet. Pán a devenit în următorul deceniu editor de publicații de nișă și organizator de expoziții la Paris, în cadrul unor galerii specializate pe arta experimentală. Marcel Jean a apărut cu lucrări vizuale și poeme în mai multe publicații ale lui Pán în această perioadă (Pán a murit în 1972), iar aceste colaborări pot fi văzute ca un fel de omagiu târziu, parțial nostalgic. Aceasta este deja perioada succesului internațional al suprarealismului, perioada patrimonializării parțiale ale curentului.

La sfârșitul anilor 1960, Marcel Jean a primit cu mari așteptări dinamica mișcărilor de tineret și de artă experimentală din jurul anului 1968. Potrivit unei declarații din epocă, Jean

credea că actualitatea suprarealismului ar putea fi regăsită chiar în cadrul acestor mișcări.¹

În memoriile sale târzii, el nu acordă totuși prea multă atenție acestei perioade, ci mai degrabă ambițiosului său proiect de carte, *Autobiography of Surrealism*, o antologie reprezentativă a suprarealismului în limba engleză, conceput încă din 1968 - versiunea engleză a cărții, care era gata deja în 1972, a apărut până la urmă abia în 1980,² după o serie de probleme de editare și traducere. Versiunea franceză era deja disponibilă din 1978.³ Pe lângă cartea de istorie a picturii suprarealiste, aceasta este lucrarea care a conturat imaginea lui Jean de cronicar al suprarealismului. Activitatea târzie a autorului este legată într-o mare parte de organizarea unor expoziții personale, evenimente, expoziții și călătorii americane, și contacte cu foști artiști suprarealiști (precum Hans Arp).

În general, cartea de memorii *Au galop dans le vent*, publicată de Jean spre sfârșitul vieții sale, oferă o imagine cuprinzătoare, captivantă, a istoriei mișcării suprarealiste. Statutul de martor conferă un fel de perspectivă de jos narațiunii, creând o alternativă memorabilă istoriilor suprarealismului scrise de cercetătorii de până atunci. Perspectiva lui Jean este specială totodată prin faptul că este capabilă să combine oarecum diferite autointerpretări suprarealiste: cele din anii treizeci și patruzeci. În timp ce politica de stânga a jucat un rol semnificativ

¹ Arnost Budik, *Enquête sur le surréalisme d'aujourd'hui*, *Gradiva*, 1/1971, 34.

² *The Autobiography of Surrealism*, ed. Marcel Jean, Viking, New York, 1980.

³ *Autobiographie du surréalisme*, ed. Marcel Jean, Seuil, Paris, 1978.

în suprarealismul anilor 1930 (și în calitate de lider al comitet de grevă în cadrul industriei de textile pariziene, Jean era activ în acest tip de politică), în anii 1940 a devenit dominantă o abordare etică și politică mai deziluzionată, mai indirectă. Jean s-a raliat la această nouă direcție până la un anumit punct - până când în 1951 a simțit că trebuie să părăsească mișcarea.

Privind în urmă, putem vedea că Breton însuși și-a mai adaptat viziunile după 1951, iar artiștii care anterior erau adversarii săi s-au apropiat de grupul suprarealist. Jean, pe de altă parte, a rămas fidel propriilor sale idei suprarealiste fără să aștepte confirmarea lor din exterior: putem percepe lucrările ei târziu ca fiind continue cu orientarea pe care a urmat-o din anii 1930.

Începând cu anii '70, expozițiile personale semnate Marcel Jean s-au înmulțit considerabil. În catalogul unei expoziții din galeria Obelisk, de la Londra, găsim două texte interpretative care descriu precis cele mai esențiale elemente ale acestei opere vizuale. Le vom cita în limba în care apar în catalog. Într-un citat care datează din 1947, Mezei Árpád afirmă:

Marcel Jean aims at the synthesis of the axioms - discovers a world which is magical and beautiful. His paintings show the strangest crossing: flowers blended with flowers and growing as animals, insects, stones - sometimes even as machines. The four reigns, including the hallucinatory, condense together in unseen shapes, warmed with a blood which is chlorophyle, mercury, and dreams. Of course their beauty may be called «classical», but there is drama behind these new and yet harmonious faces of hallucinatory Nature. Behind the slow growth of each picture is sureness of hand and suspended Time: behind the patient progress of the artist through the jungle of his own hybrids is a land

which he himself created – but which he discovers like a fabulous virgin forest.¹

Interpretarea lui Mezei se bazează mult pe concepția sa proprie despre suprarealism, în care hibriditatea este un concept-cheie.

O altă interpretare, care pornește mai mult de la o tehnică specifică utilizată de Jean, numită *flottage*, surprinde și o altă latură a acestei opere:

Il trouve des nouveaux procédés pour «surexprimer» fidèlement la nature dans les domaines de la mobilité, des coïncidences, de l'exaspération. Aussi bien cet incroyant matérialiste convaincu doit-il se convaincre que ses mains font des miracles – miracles pas beaucoup moins miraculeux que celui de Véronique. Le pinceau de Marcel Jean, c'est de l'eau. La palette de Marcel Jean, c'est de l'eau. Il appelle «flottages» les planches qui ont attrapé par ses soins ce que l'eau colorée peut contenir de mobilité, de coïncidences, d'exaspération latentes. Il caresse l'élément de Thalès avec ses mains, avec ses pieds, avec ses joues, avec ses lèvres. (...) Cela nous rapproche du Zen et de Dada.²

Iată că această interpretare, semnată Jean Arp, îl apropie pe Jean chiar și de un spirit dadaist, ceea ce înseamnă un cuvânt de laudă din partea fostului dadaist Arp. Totuși, mai precis și mai important aici este ceea ce remarcă artistul și criticul Arp despre procedeul unui automatism specific, care poate produce și în perioada postbelică opere care sugerează mobilitate și un sentiment apropiat de celebrul registru al miracolelor suprarealiste.

¹ *Marcel Jean*, Obelisk Gallery, London, 1972, 3.

² *Ibid.*, 5.

Întorcându-ne la cadrul mai specific în care l-am situat pe Marcel Jean, și privind opera lui dinspre un context al avangardelor Europei Centrale și de Est, pe lângă rolul său din interior și rolul său de cronicar al suprarealismului, este important să apreciem și rolul său de mediator. El a găsit parteneri intelectuali importanți în rândul artiștilor și teoreticienilor din cadrul Școlii Europene, iar istoria relației lor poate fi acum recunoscută ca unul dintre exemplele remarcabile de cooperare interculturală și transculturală din istoria suprarealismului. A apreciat încă din anii 1930 activitatea unor artiști români ca Victor Brauner și Jacques Hérold, încurajând și în postbelic contactele cercurilor avangardiste maghiare cu suprarealiștii de la București. Îl putem vedea pe Marcel Jean ca un mediator și o persoană de contact al avangardei maghiare, care ocupă o poziție relativ similară cu cea a lui Victor Brauner, care la rândul său a intermediat într-un mod eficient realizările grupului suprarealist de la București în cercurile suprarealiste pariziene.

Viziunea colaboratorilor români și maghiari despre Expoziția Internațională a Suprarealismului din 1947

Organizarea expoziției internaționale suprarealiste din Galerie Maeght, Paris în 1947 marchează oportunități de deschidere în istoria suprarealismului, în vederea adeziunii unor noi autori și noi generații de artiști la curentul deja consacrat, dar coincide și cu sfârșitul unor proiecte suprarealiste remarcabile. Pentru câțiva poeți și pictori tineri, români și maghiari, participarea în diferite moduri la această manifestare a însemnat practic și ultima posibilitate de a fi prezent într-o acțiune a grupării centrale a suprarealismului parizian.

Expoziția creează totodată disensiuni în rândul suprarealiștilor francofoni: cu această ocazie, suprarealiști francezi și belgieni tineri se opun noii direcții impuse de Breton, și fondează gruparea „suprarealiștilor revoluționari”. La scurt timp după expoziție se vor produce și alte rupturi între Breton și vechi membri ai grupului, artiști ca Roberto Matta, Victor Brauner, Marcel Jean, Jacques Hérold, Henri Pastoureau și alții părăsind gruparea în 1948, respectiv 1951. Una dintre noutățile expoziției constă însă într-o lărgire a geografiei suprarealiste: se observă o prezență accentuată a colaboratorilor central- și est-europeni, din țări ca Cehoslovacia, Ungaria și România, țări în care avangarda va deveni foarte curând un fenomen interzis.

Astfel se explică statutul special al expoziției, de „primă și ultimă oportunitate” de a intra în contact direct cu arta suprarealistă pentru mulți dintre participanți.

În cele ce urmează voi încerca o trecere în revistă a opiniilor și așteptărilor referitoare la această expoziție, formulate de către participanții direcți sau „corespondenți”. Poziționarea lor față de suprarealism necesită o analiză nuanțată tocmai din cauza controverselor legate de expoziție și de poziția politică specifică adoptată de gruparea lui Breton după cel de-Al Doilea Război Mondial.

Concepția și contextul istoric al expoziției

Expoziția din 1947 a fost concepută ca o documentare a reorganizării și a revenirii mișcării suprarealiste la Paris, după anii de război de-a lungul cărora liderul grupării suprarealiste, André Breton se adăpostise mai întâi la Marsilia, apoi în Statele Unite ale Americii. Gruparea s-a văzut nevoită să reacționeze la analize precum cea publicată de către Maurice Nadeau,¹ care sugera că suprarealismul aparținea deja de domeniul trecutului. Pe de altă parte, suprarealiștii au simțit nevoia să se poziționeze în cadrul câmpului intelectual dominat oarecum la vremea respectivă de către comuniști și existențialiști – ca o reacție firească față de experiențele războiului.

În iunie 1947 grupul suprarealist publică un manifest intitulat *Rupture inaugurale*, în care încearcă în primul rând să-și articuleze poziția adoptată față de curentele politice ale vremii, reacționând totodată la criticile adresate suprarealismului.

¹ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris, 1945.

Manifestul semnat de către 50 de autori – printre ei, Victor Brauner, Jacques Hérold, Nadine Krainik – enunță o îndeplinire de politica de partid, menționând totodată o afinitate cu activitatea revoluționară a clasei muncitoare. Principala problemă formulată în manifest este de ordin moral: semnatarii susțin că orânduirea de tip capitalist trebuie să se sfârșească în urma necesității istorice și datorită activităților politice direcționate împotriva acesteia, revoluția proletară fiind prin urmare o evoluție pozitivă în acest sens, fără a fi un scop în sine.¹

O parte importantă a manifestului este argumentarea în favoarea creării unui nou mit – unei doctrine noi care ar putea să înlocuiască creștinismul și care ar putea să constituie baza morală, progresivă pentru un nou tip de societate. Semnatarii manifestului nu mai speră în viziunea conform căreia o nouă orânduire economico-socială ar aduce automat și o transformare morală și mentală. Prin urmare, putem aprecia destul de clar felul în care se poziționează suprarealismul în contextul de după război: se consideră a fi un curent revoluționar, de stângă, care este gata să colaboreze chiar cu partide politice (anarhismul și troțkismul sunt curente de gândire preferate într-un mod explicit în manifest), dar numai pe fondul unei colaborări suverane, voluntare, excluzând linia stalinistă.

Suprarealismul și-ar găsi rolul, conform manifestului, în domeniul transformărilor mentale și morale, iar partea finală reafirmă diferite concepte lansate de către André Breton: voința mitului, umorul negru, hazardul obiectiv – toate acestea

¹ „Inaugural rupture”, în Michael Richardson – Krzysztof Fijalkowski (eds.), *Surrealism Against the Current. Tracts and declarations*, Pluto Press, London – Sterling, 2001, 44.

însemnând dispoziția de a deschide noi dimensiuni psihologice în care dorința și necesitatea nu se mai află într-o opoziție determinată de pozițiile sociale.¹ După experiențele negative legate de implicarea politică a suprarealiștilor din anii '30, în perioada de după război Breton se îndepărtează deci de partidele politice și caută principii vindecătoare precum cele ale mitului sau Eros-ului, înglobând aceste principii în conceperea expoziției din 1947.

Expoziția a urmărit scenariul unei inițieri spirituale suprarealiste. Breton a realizat în prealabil un amplu proiect al expoziției, proiect distribuit în rândul membrilor grupului și printre alți colaboratori potențiali. Printre cei mai importanți artiști ai expoziției din punct de vedere conceptual s-au numărat pictorii Jacques Hérold și Victor Brauner, născuți în România și stabiliți în Franța în anii '30. Hérold a creat un „altar” care întruchipă mitul „Marilor Transparenți”, iar Brauner a fost prezent cu celebrul *Lup-Masă* și *Congloméros*. Ambii artiști s-au numărat printre cei care au accentuat latura „magică” a suprarealismului la vremea respectivă, aflându-se deci într-o concordanță perfectă cu ceea ce și-a propus expoziția din Galeria Maeght.

Expoziția a stârnit controverse. Deși a avut un public numeros, ecourile manifestării situau suprarealismul mai degrabă în trecut din punct de vedere artistic și intelectual. Vom vedea că participanții înșiși aveau unele rezerve față de imaginea suprarealismului reflectată prin această expoziție.

Sarane Alexandrian, dintre membrii mai tineri ai grupului suprarealist, a descris expoziția ca un eveniment ce se dorea a

¹ „Inaugural rupture”, op. cit., 46.

fi la baza unui nou mit colectiv. Modul în care spațiul galeriei fusese folosit presupunea anumite tipuri de deplasări și dinamici, care îi îndemneau pe spectatori să devină actanți ai unui ritual mitic. Urcușurile, deplasările labirintice, și alte efecte care apelau la anumite reacții de angoasă au fost încorporate în concepția expoziției. 87 de artiști reprezentând 24 țări au fost prezenți cu lucrări la expoziție. Printre aceștia foarte mulți artiști tineri, debutanți care gravitau la vremea respectivă spre viziunea suprarealismului – afirmă Alexandrian.¹ Pictori ca Bán Béla sau Bálint Endre din Ungaria, artiști care și-au notat impresiile personale despre expoziția la care au contribuit, se încadrează perfect în acest profil.

Înainte de a analiza impresiile acelor artiști care s-au asociat curentului suprarealist în anii de după război, ar fi util să examinăm și mărturia lui Marcel Jean, membru mai vechi al grupului. În lucrarea sa despre istoria picturii suprarealiste, Jean discută într-un mod distinct concepția și pregătirea expoziției, pe de o parte, și catalogul expoziției, pe de altă parte. Jean asociază ideea de bază a expoziției cu o călătorie recentă a lui Breton în insula Haiti, presupunând că accentuarea aspectelor mitice și magice se datorează experiențelor haitiene. Ca și Alexandrian, remarcă parcursul „inițiativ” al spațiului expoziției, notând totodată și aspecte anecdotice ale pregătirilor, de exemplu ideea de a avea o „bucătărie suprarealistă” în cadrul expoziției, sau o colecție de picturi involuntar suprarealiste, idei care nu s-au materializat până la urmă. Jean descrie și ma-

¹ Sarane Alexandrian, *Surrealist Art*, Thames and Hudson, London, 1970, 190–194.

sa de biliard amplasată într-una dintre sălile expoziției conform sugestiei lui Duchamp – bilele de biliard ajungând însă devreme în buzunarele vizitatorilor ca suveniruri.¹

Mărturiile lui Alexandrian și Jean sunt marcate de calitatea lor de membri ai grupului, ca și de faptul că în câțiva ani ambii vor intra în conflict cu Breton și vor părăsi grupul. Prin urmare, firul narativ prin care expoziția este descrisă devine oarecum o istorie a declinului – nu neapărat din cauza concepției lui Breton, cât mai degrabă datorită controverselor ulterioare și schimbărilor intervenite pe lista membrilor grupului suprarealist.

O descriere ulterioară a lui Alyce Mahon, cercetătoare care apreciază într-un mod favorabil evoluția curentului suprarealist de după 1938 conform unei logici a politicii Eros-ului, marchează ca punct final, culminant al acestei istorii revoltele studențești din 1968, considerând că întruchiparea utopiei suprarealiste poate fi identificată în aceste momente istorice.² Cu ocazia demonstrațiilor studențești au apărut într-adevăr pe străzi fraze și idei suprarealiste, mai mulți artiști suprarealiști participând activ la demonstrații. De notat și faptul că în 1971, când fusese întrebă într-o anchetă despre actualitatea și implicațiile suprarealismului, Marcel Jean răspundea laconic: mai 1968.³

¹ Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, avec la collaboration d' Arpad Mezei, Seuil, Paris, 1959, 336–344.

² Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros, 1938–1968*. Thames & Hudson, New York, 2005.

³ Arnost Budik, „Enquête sur le surréalisme d'aujourd'hui”, *Gradiva* 1/1971, 34.

*Anchete, corespondențe, contacte:
premisele căutării unor analogii*

Suprarealiștilor le-au plăcut anchetele. În iunie 1947, încă înaintea vernisajului expoziției, simpatizanții mișcării supra-realiste au primit un chestionar cu opt întrebări pe file tipărite cu antetul „secretariatului” suprarealist Cause, colaboratorii acestui secretariat fiind la vremea respectivă Sarane Alexandrian, Georges Henein și Henri Pastoureau. În Ungaria, teoreticianul Mezei Árpád primește chestionarul de la Georges Henein. Deși nu cunoaștem răspunsul său, o scrisoare adresată la data de 10 iulie 1947 lui Claude Serbanne descrie episodul în felul următor: „Henein m’a repondu. Il me semble qu’il existe également en deux exemplaires, dont l’un secrétaire officiel du mouvement surréaliste. Il m’a envoyé même une formulaire de 8 questions. Si je répondrais à celles-ci consciemment, cela ferait 2000 pages.”¹

Același chestionar este cel socotit de Sarane Alexandrian ca fiind punctul de pornire a prieteniei dintre Gherasim Luca și el. La data de 29 iunie 1947, Gherasim Luca își expune punctele de vedere legate de suprarealism, cu multe referințe la operele sale recente și la activitatea grupului suprarealist de la București. Consideră că deși ancheta este importantă, prioritar ar fi ca de la o inventariere a stărilor de fapt să se ajungă foarte repede la întrebarea „ce-i de făcut” la modul concret și pragmatic.²

¹ Mezei Árpád lui Claude Serbanne, 10 iulie 1947. Fond Mezei Árpád, Országos Széchényi Könyvtár, Budapesta.

² Scrisoare publicată de către Sarane Alexandrian, *L’évolution de Gherasim Luca à Paris*, Vinea-ICARE, București, 2006, 9–12.

Prezența grupului suprarealist de la București,¹ ca și cel al lui Mezei Árpád de la Budapesta în catalogul expoziției de la Galeria Maeght² marchează faptul că grupul parizian i-a considerat parteneri importanți în vederea elaborării noilor teorii și practici suprarealiste. Un pasaj al textului grupării bucureștene a fost chiar preluat de către Breton în prefața catalogului („Selon l’heureuse formule de nos amis de Bucarest, «la connaissance par la méconnaissance» demeure le grand mot d’ordre surréaliste.”),³ iar faptul că Mezei a fost prezent cu două texte distincte în catalog înseamnă că Breton l-a apreciat și pe el în această perioadă, rezonând la ideile sale despre analogiile dintre limbajul magic și cel suprarealist.

Se știe că în perioada pregătirii expoziției de la Galeria Maeght, grupul suprarealist de la București și grupul Școala Europeană (Európai Iskola) de la Budapesta se aflau deja în contact. În martie 1947, Gherasim Luca îi scria lui Mezei următoarele: “L’idée d’un contact perpétuel et agissant entre Budapest et Bucarest comme entre New York et Tokio va tout à fait avec notre manière d’envisager l’activité internationale du mouvement surréaliste. En ce qui concerne l’essence même de cette activité, il me semble que jusqu’aujourd’hui on a mis un accent trop grand sur le côté artistique ou politique de notre langage révolutionnaire et qu’on a presque totalement négligé les ressources proprement surréalistes (imprévisibles, indéfinis, follement

¹ Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, Trost, *Le Sable nocturne*, în *Le Surréalisme en 1947*, André Breton – Marcel Duchamp (eds.), Maeght Éditeur, Paris, 1947, 56–58.

² Arpad Mezei, ‘Liberté du langage’; ‘Les Chants de Maldoror’, avec Marcel Jean, în *Le Surréalisme en 1947*.

³ André Breton, „Devant le rideau”, în *Le Surréalisme en 1947*.

surprenantes) de notre pouvoir sur le monde.”¹ În două articole din *Caietele Avangardei*, am prezentat deja profilul grupării „Școala Europeană” prin publicațiile și teoreticienii acesteia,² precum și rolul jucat de Claude Serbanne, colaboratorul revistei marsilize *Cahiers du Sud*, în catalizarea contactelor directe dintre suprarealiștii români, cehi și maghiari.³ Din corespondența dintre Claude Serbanne și Mezei Árpád putem reconstitui și ruta schimburilor de informații care au evoluat spre organizarea unor expoziții în reciprocitate, la Budapesta și la București, dar schimbările politice din ambele țări au dus până la urmă la încetarea acestor relații și la abandonarea proiectului expozițiilor. Reproduc în cele ce urmează fragmentele relevante ale schimbului de scrisori dintre Mezei și Claude Serbanne, păstrate în arhiva lui Mezei, referitoare la contactele și schimburile de publicații dintre grupările maghiare și românești în 1947.⁴

Claude Serbanne lui Mezei Árpád, 7 mars 1947

Je suis très heureux d'apprendre que vous êtes maintenant en contact avec Gherasim Luca et ses amis. Le petit groupe surréaliste roumain est l'un des plus actifs en Europe, le plus actif même, et à coup sûr le plus intéressant, le plus dynamique. Il ne vit pas sur des procédés ou des ambitions déjà séniles, comme bi-

¹ În György Péter – Pataki Gábor, *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek csoportja*, Corvina, Budapesta, 1990, 57.

² Balázs Imre József, *Little Magazines as Manifestos: Nodes of an International Surrealist Network in Postwar Hungary and East Central Europe*. *Caietele Avangardei* 4/2014, 88–95.

³ Balázs Imre József, *Claude Serbanne, nod al rețelelor de comunicare suprarealiste*. *Caietele Avangardei* 9/2017. 87–94. (Studiu publicat și în volumul de față.)

⁴ Arhiva lui Mezei Árpád se află în fondul de manuscrise al bibliotecii Országos Széchényi Könyvtár, Budapesta.

en des groupements surréalistes européens. Je pense que Gherasim Luca, Gellu Naum, Teodorescu etc. vous transmettront quelques-uns de leurs livres: j'ai reçu aujourd'hui même quatre plaquettes de la nouvelle collection „Infra-noir”, particulièrement intéressante. De tous les surréalistes roumains, je crois que c'est encore avec Luca que vous vous sentirez le plus vite en communion d'esprit.

*

Mezei Árpád lui Claude Serbanne, 25 mars 1947

Je suis en rapport avec les surréalistes roumains et je leur organiserai un exposition ici. La date est encore incertaine. Pour le moment, nous préparons une exposition des artistes hongrois vivant à Paris.

*

Mezei Árpád lui Claude Serbanne, 15 mai 1947

Je reçois les numéros d'Infra-Noir régulièrement. Une telle série est pratique, car c'est encore plus libre qu'une revue laquelle n'évite pas un grand nombre des rigidités. Par exemple, une revue doit avoir une sorte de tendance directive. Elle doit contredire à toutes autres directions et tendances même dans le cas que ces autres ont vrai. Mais une série des pamphlets consiste des oeuvres isolés. (...) Luca m'écrivait que Henein a proposé un congrès international du surréalisme et je lui a dit que il faudrait d'abord fixer les buts a réaliser pour un tel congrès, une sorte de programme idéal, dans le sens de l'interview de Breton: révision des thèses scientifiques etc. Je mentionne ceci pour vous montrer combien je tiens une coordination des efforts possible.

Poate cea mai interesantă relatare se referă totuși la episodul încercării lui Luca și a celorlalți suprarealiști români de a părăsi țara. După cum se știe, este vorba de o încercare eșuată.¹ Din

¹ Petre Răileanu, *Vampirul pasiv, o nouă ordine poetică a lumii*, în Gherasim Luca, *Le Vampir passif. Vampirul pasiv*. Vinea, București, 2016, 445.

relatarea lui Mezei se pare că ruta prin care suprarealiștii bucu-
reșteni au vrut să ajungă la Paris ar fi trecut prin Budapesta, Me-
zei fiind rugat de un interlocutor misterios să-i aștepte la gară:

Mezei Árpád lui Claude Serbanne, 28 novembre 1947

Vous v'intéressez sans doute de la sort [sic!] de G. Luca et de ses
amis. J'ai eu un jour la visite d'un poète français qui m'a porté
leurs nouvelles. Ils m'ont prié de les atteindre [sic!] si possible à
la gare, car ils voulaient me visiter avec les femmes, ensemble
[sic!] quelques 5 personnes. Depuis, ils m'ont écrit une carte en
s'excusant de ne pas avoir [sic!] venu, car ils étaient malheureu-
sement retenus. Mais ils n'ont pas renoncé à l'espoir de me visi-
ter ici. Ils espèrent de pouvoir visiter finalement Paris. J'étais fort
surpris de ces nouvelles, car j'ai cru qu'ils ont allé [sic!] déjà l'été
à Paris pour visiter la grande Exposition. D'ailleurs je crois que
vous êtes informé par eux directement de ces projets.

În istoriile „Școlii Europene”, acest proiect de emigrare s-a
păstrat ca un fapt realizat, soția lui Mezei amintindu-și în anii
'80 că suprarealiștii români l-au vizitat pe Árpád Mezei la Buda-
pesta.¹ Știm însă că Luca și Trost au ajuns abia mult mai târziu
la Paris, via Tel Aviv, fără ca întâlnirea respectivă să aibă loc.

Urmele pregătirii expoziției de la Galeria Maeght în arhivele suprarealiștilor români

Să revenim la istoriile paralele ale pregătirii expoziției de la
Galeria Maeght, în urma cărora întâlnirea dintre Mezei, Luca
și ceilalți suprarealiști bucureșteni s-a produs până la urmă
doar în domeniul virtual, pe paginile catalogului expoziției.

¹ György Péter – Pataki Gábor, *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek csoportja*, op. cit., 54, 57.

Numai doi pictori mai tineri ai „Școlii Europene”, Bán Béla și Bálint Endre, au avut ocazia să participe efectiv la expoziție, desigur alături de alți pictori originari din Estul Europei – printre ei, Jacques Hérold și Victor Brauner.

Despre pregătirea expoziției se știe pe baza mai multor mărturii că în ultimele săptămâni de dinaintea evenimentului s-a desfășurat cu o dinamică halucinantă, cu dese întâlniri ale organizatorilor și participanților. Suprarealiștii români par să aibă totuși o poziție de invidiat printre participanți, în sensul că aproape cu un an înaintea expoziției ei au deja informații destul de precise despre planurile lui Breton. Gherasim Luca și Gellu Naum corespundea în august 1946 despre un proiect care ar putea fi realizat în cadrul expoziției. Conform relatării lui Luca, Victor Brauner vorbea în prealabil despre viziunea expoziției ca despre un templu al libertății/ereziei și se aștepta ca prietenii săi de la București să-i trimită lucrări colective/anonime în vederea expunerii:

mă grăbesc să-ți transmit noutățile pe care le dețin în primul rând o scrisoare primită de la Victor în care îmi vorbește despre organizarea unei enorme expoziții surrealiste (îți scriu în termenii lui) cu un caracter tout à fait nouveau [,] este vorba de găsirea unui mobil de structură un fel de templu al libertății sau al ereziei [,] un fel de «loc» simbolic al aspirațiilor noastre comune care să ne permită să întreprindem o lucrare colectivă și anonimă (subliniat de mine) în maniera marilor epoci de frisoane ale sensibilității [,] este vorba de montarea unei săli la care să colaboreze pictori [,] poeți [,] arhitecți și sculptori [,] o viziune nouă a unui spațiu nou și necunoscut”¹

¹ Gherasim Luca lui Gellu Naum. *Athanor*. Caietele Fundației Gellu Naum 2/2008, 26–27.

Într-o scrisoare adresată lui Brauner la data de 12 martie 1947, Luca deplânge faptul că invitația oficială de la Breton nu a ajuns încă la ei, deși proiectul participării s-a cristalizat.¹ În decursul unei singure săptămâni evenimentele se precipită, și la 20 martie Luca îl înștiințează deja pe Brauner că textul colectiv *Le sable nocturne* a fost expediat pentru a fi publicat în catalogul expoziției: „Dans le sens du silence et du support théorique du non et de l’amour, nous-mêmes nous proposons une salle obscure (d’une obscurité absolue) peuplée de formes d’un prononcé caractère érotique et de matériaux fétichistes divers (parfum, cheveux, soie, etc. etc.), salle que l’on parcourait les bras en avant, tout en rencontrant les espaces durs, les concrétions aphrodisiaques et mystérieuses de ces formes et tout en les explorant à la recherche des surprises du toucher. C’est un des jeux que nous faisons nous-mêmes avec des objets – personnages vivants (hommes et femmes) –, il se nommait: le sable nocturne.”² Acest text se înscrie, după cum se știe, în cadrul propus inițial, al anonimatului și al aportului colectiv.

Experimentul „nisipului nocturn”,³ prin radicalitatea sa, precum și prin încorporarea hazardului obiectiv în teoretizarea sa, a fost evident pe placul lui Breton. Totuși, contactele suprarealiștilor bucureșteni cu gruparea pariziană au încetat timp de câțiva ani. După încercarea eșuată de a trece granița

¹ Gherasim Luca lui Victor Brauner, 12 martie 1947, în Victor Brauner, *Écrits et correspondances 1938–1948*, Centre Pompidou – INHA, Paris, 2005, 226–227.

² Gherasim Luca lui Victor Brauner, 20 martie 1947, în Victor Brauner: *Écrits...*, op. cit., 227.

³ O interpretare a textului: Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris, 1974, 225.

spre sfârșitul anului 1947, Luca și Trost revin cu scrisori sincere, necenzurate, expediate din Israel doar în 1950. Împrejurările sunt însă deja diferite: Luca îi scrie lui Brauner la 30 octombrie 1950 despre regretul său legat de îndepărtarea lui Brauner de Breton, apreciind că prietenia lor părea a fi la apogeu cu ocazia expoziției de la Galeria Maeght.¹ Expoziția devine deci, dintr-o perspectivă ulterioară, un ultim punct de întâlnire pentru persoanele cu adevărat importante pentru Gherasim Luca.

Perspectiva artiștilor și teoreticienilor din Ungaria

În arhiva Breton s-a păstrat o scrisoare expedită de Mezei Árpád la data de 6 februarie 1947.² Aici, el menționează invitația de a participa la expoziție, intermediată de către Marcel Jean, și prezintă planul unui articol care este după părerea lui o regândire a structurii științelor și o teorie a suprarealismului în același timp. În urma acestei propuneri va apărea în catalogul expoziției articolul *Liberté du langage*.³

Este evident deci că publicarea acestui articol al lui Mezei, ca și participarea lui Bán și Bálint la expoziție se datorează într-o mare măsură lui Marcel Jean. Deși Jean nu-i cunoștea pe Bán și Bálint de la Budapesta, și avea dubii în legătură cu

¹ Gherasim Luca lui Victor Brauner, 30 octombrie 1950. Bibliothèque Kandinsky, inv. 8818-763.

² Árpád Mezei: *Plan d'un article*. 1947. febr. 6. Fonds André Breton 10592, Boîte de la vente, <http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100591490>

³ Pentru o interpretare mai amplă a articolului scris de Mezei v. Balázs Imre József: *Surrealist Hybrids – Contemporary Hybrids: Árpád Mezei and the Late Surrealist Theories of Hybridity*, Acta Universitatis Sapientiae, Philologica, 1/2017, 49–56.

prezența suprarealismului în artele plastice maghiare până în 1945, în mai 1947 îi așteaptă cu încredere pe tinerii pictori, scriindu-i lui Mezei următoarele:

Au sujet des peintres dont tu me parles, j'attends leur visite. Quant à un groupe surréaliste de Budapest sans doute cela dépend-il plus de vous-mêmes que de quiconque ici. Crois bien que le groupe roumain s'est constitué ainsi, et sans que les avis ou jugement de Brauner y soient pour grand chose. (...) Je crois d'ailleurs que historiquement les Hongrois se révèlent plutôt dans la poésie et la philosophie que dans les arts plastiques, ceci naturellement ne préjuge en rien de peintres possibles, mais je ne connais pas suffisamment ceux dont tu me parles pour donner un avis là-dessus. Quant à Rozsda et Barta, ils me semblaient à l'époque, assez éloignés du surréalisme, cela ne veut pas dire naturellement qu'ils ne puissent se développer dans cette direction??¹

Perspectiva tinerilor pictori maghiari poate fi reconstituită prin relatările lor din epocă. Într-o scrisoare expediată la 3 iunie 1947 lui Pán Imre (fratele lui Mezei Árpád, membru fondator al „Școlii Europene” de la Budapesta), Bálint Endre anunță cu bucurie că se desfășoară pregătirile pentru marea expoziție din Galeria Maeght, și că Breton i-a selectat o operă pentru materialul ce urmează să fie expus.² În aceeași scrisoare semnaleză că se pregătește să-și scrie impresiile despre expoziție pentru o publicație din Ungaria. În cele din urmă, acest articol a fost inclus în volumul său publicat în 1972.³

¹ Marcel Jean lui Mezei Árpád, 12 mai [1947.], fond Mezei Árpád, OSZK Budapesta

² Bálint Endre lui Pán Imre, in György Péter – Pataki Gábor, *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek csoportja*, op. cit., 132.

³ Bálint Endre, *Hazugságok naplójából*, Magvető, Budapest, 1972.

După relatări subiective despre impactul exercitat asupra sa (își aduce aminte de o expoziție de figuri de ceară, văzută în copilărie), Bálint vorbește în articolul său despre experimente legate de trup și de spații – aceste senzații fiind dislocate de către experiența războiului.¹ În vederea legitimării atmosferei sumbre, neliniștitoare a expoziției, Bálint apelează deci la experiența recentă a războiului.

Bálint nominalizează într-un mod explicit doar cinci artiști suprarealiști în textul său: după părerea lui, cehoaica Toyen este cea care dă „tonul” expoziției, reprezentând cumva nivelul mediu al expoziției. Îl impresionează Joan Miró, cu figurile sale mitice care asociază prezența culturilor antice dincolo de suprafețele pictate, dar și Max Ernst, deși tablourile expuse de el cu această ocazie nu reprezintă după părerea lui Bálint culmile operei. Salvador Dalí este cel menționat din cauza absenței sale – în această perioadă Dalí se află desigur în conflict cu Breton –, iar Hans Arp este cel care rezolvă prin operele expuse una dintre problematicile cardinale ale artei maghiare din acea vreme: posibilitatea de a face artă abstractă și supra-realistă în același timp. În anii '40, arta maghiară era divizată între adepții artei abstracte, pe de o parte, și cei ai artei supra-realiste, pe de altă parte. Arta lui Arp era văzută de către Bálint ca un model care reușește să îmbine într-un mod convingător cele două aspecte.²

Articolul este bogat însă în relatarea unor aspecte anecdotice – masa de biliard amintită de Jean și Alexandrian apare la

¹ Bálint Endre: „Exposition internationale du surréalisme Paris, Galerie Maeght”, in *Hazugságok naplójából*, op. cit., 69-70.

² Bálint Endre: „Exposition internationale...”, op. cit., 71.

Bálint ca fiind luată în folosință de către artiștii expozanți. Aceste efecte sunt considerate de către tânărul pictor ca fiind frivole – dar să nu uităm totuși că atmosfera definitorie pentru Bálint în această expoziție era apropierea de război și de iminența morții.

Bán Béla, alt pictor tânăr al Școlii Europene, bursier ca și Bálint, scrie la rândul său un articol despre expoziție, relatare care va apărea abia postum, în 1984.¹ Este vorba despre un articol ceva mai detaliat, pe care autorul și-ar fi dorit să-l publice într-o revistă. Bán adoptă o poziție oarecum asemănătoare cu cea relatată de Bálint, căutând esența suprarealismului undeva dincolo de jocuri și frivolități, considerând masa de biliard și celelalte elemente similare ca fiind momeli care atrag un public numeros. Momeli de succes de altfel, care asigură prezența spectatorilor în ciuda unor prețuri de intrare ridicate.

Bán scrie pe larg despre lucrări expuse de către Yves Tanguy, Max Ernst, Joan Miró, Pablo Picasso, Marcel Duchamp. Pe lângă analiza operelor acestora, afirmă că artiștii ca Arp, Matta, Toyen, Stirsky, Brauner, Gorky, Man Ray, Baskine dau dovadă de calități deosebite în domeniul picturii – după cum afirmă Bán, „după părerea noastră ei sunt artiștii care reprezintă suprarealismul dând dovadă de calități artistice, lipsite de literaturizare”.²

Bán realizează și o listă a participanților maghiari ai expoziției – pe lângă Bálint Endre și el însuși îi amintește pe parizianul Marton Ervin, care apare în catalog într-adevăr cu

¹ Bán Béla, „A nemzetközi szürrealista kiállítás Párisban”, *Ars Hungarica* 2/1984, 289–290.

² Bán Béla, *ibid.*

mențiunea „Hongrie”, dar și pe brașoveanul Henri Nouveau (Neugeboren Henrik), care este listat ca artist din Franța.¹

Tânărul pictor maghiar sintetizează în articolul său obiectivele suprarealismului epocii, dar vede perspectivele evoluției proprii cariere într-o direcție „sintetică”, după toate probabilitățile urmărind evoluțiile politice și artistice din Ungaria și din Franța.² Într-o scrisoare datată din septembrie 1947 Bán se autocaracterizează ca fiind comunist, și această caracterizare explică în contextul manifestului *Rupture inaugurale* motivul pentru care încearcă să se distanțeze de suprarealismul parizian în perioada respectivă.³

Traectoria carierei lui Bán a evoluat de altfel ulterior în direcția realismului socialist, în contrast cu cea a lui Bálint care, după un sejur la Paris în perioada 1957–1962, a revenit în Ungaria, și a devenit unul dintre artiștii care erau conectați la avangarda interbelică și la neoavangarda anilor '60 și '70 în același timp.

Concluzii

Expoziția internațională suprarealistă din 1947 a fost pentru mulți artiști est-europeni o ultimă oportunitate de a se exprima liber, înainte de turnura stalinistă din politicile culturale

¹ Lista completă a lucrărilor expuse de către artiști de proveniență maghiară este: Ban: *L'homme errant*; Balint: *Solitude*; Marton: *Nu assis*; Nouveau: *Joséphine, Le roi de Thulé*. Cf. 1947. Exposition internationale du Surréalisme, Fiches intérieures du catalogue, <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100506400#> Brauner este prezent cu 5 lucrări, Hérold cu 3.

² Bán Béla, „A nemzetközi szürrealista kiállítás Párisban”, op. cit., 290.

³ Bán Béla lui Pán Imre, 10 septembrie 1947, *Ars Hungarica* 2/1984, 291.

din zonă. *Le sable nocturne*, publicat în catalogul expoziției, se numără pe lângă *Éloge de Malombra* printre ultimele texte semnate de către toți membrii grupului suprarealist de la București. Școala Europeană de la Budapesta este nevoită să își sisteze activitatea în aceeași perioadă. O analiză atentă ne arată punctele comune ale teoriilor suprarealiste bucureștene și maghiare din epocă, aceste teorii fiind reprezentative pentru suprarealismul postbelic, cu o încărcătură magică, promovată de către André Breton. Expoziția de la Galeria Maeght este o manifestare care subliniază acest aspect – expozanții români și maghiari, ca și autorii catalogului întărind pozițiile suprarealismului postbelic, marcat de politicile Eros-ului.

Umbre sinistre în *Malombra*

Antecedente și contexte literare

Numele *Malombra*, cu o sonoritate sinistră, are o istorie îndelungată în cultura europeană. În 1881, Antonio Fogazzaro a publicat un roman cu acest titlu. După cum afirmă un studiu, această operă este „poate singurul roman italian din această perioadă a cărui sursă principală de inspirație este romanul victorian englezesc și literatura gotică târzie”.¹ Alte texte scrise de Fogazzaro includ referințe la autori precum Horace Walpole, Ann Radcliffe, Wilkie Collins, Edgar Allan Poe și cărți precum *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. *Malombra* a devenit o carte de succes, și în câțiva ani a fost tradusă în engleză, mai întâi în Anglia (1896), apoi și în Statele Unite (1907). În 1942, Mario Soldati a realizat o adaptare cinematografică (anterior a mai existat o versiune transpusă în film mut, în 1917, în regia lui Carmine Gallone), care a atras atenția grupului supraréalist român (Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, Trost): textul colectiv *Éloge de Malombra - Cerne de l'amour absolu*, scris în limba

¹ Ann Hallamore Caesar, *Sensation, Seduction, and the Supernatural: Fogazzaro's Malombra*, in *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, ed. Francesca Billiani & Gigliola Sulis, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, New Jersey, 2007, 100. Traducerea mea, BJJ.

franceză în 1947,¹ a fost rezultatul colaborării lor, și a devenit o referință importantă în publicațiile despre relația dintre suprarealism și film.²

Am putea urmări istoria numelui Malombra prin investigarea unor adaptări cinematografice italiene și mai recente (din 1974 și 1984), dar să ne concentrăm acum asupra experienței suprarealiștilor transpuse într-un text pseudointerpretativ, un fel de *ekphrasis* al filmului,³ și asupra motivelor care au stat la baza interesului lor.

În textul suprarealiștilor români nu există indicii argumentative, sau motivații evaluative explicite - deși există, desigur, trimiteri semnificative. Titlul însuși vorbește despre noțiunea de „iubire absolută”, ceea ce trimite la conceptul de „iubire nebună” al lui Breton. În al doilea rând al textului, găsim expresia „la convulsion de la beauté”, o altă aluzie la textele lui Breton.

În acești ani, Breton însuși a fost interesat de literatura gotică engleză, apreciind această tradiție literară. Argumentele sale sunt probabil cel mai bine exprimate în textul său din

¹ *Surréalisme*, București, 1947. În cele ce urmează, mă voi referi la ediția textului din volumul Gellu Naum, *Varia*, Polirom, Iași, 2020, 90-96. Traducerea din franceză în română îi aparține lui Dan Stanciu.

² *La Paris*, a fost republicat în *L'Âge du Cinéma* (4-5/1951, 34-36.), iar o traducere în engleză apare în volumul *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on the Cinema*, ed. Paul Hammond, City Lights Books, San Francisco, 2000, 3rd edition, revised and expanded, 117-120.

³ Régine-Mihail Friedman, *Pré-texte à texte: Malombra (1942) et son Éloge (1947)*, în Monique Yaari, ed., *Infra-Noir, un et multiple*, Peter Lang, Bern, 2014, 205.

1938 *Limites non frontières du surréalisme*, publicat ulterior și în colecția de eseuri *La clé des champs* din 1967.¹

În timp ce pune la îndoială validitatea unor concepte literare precum realismul socialist, Breton susține că cea mai importantă sarcină a artei unei epoci nu este aceea de a exprima „conținutul manifest” al epocii, ci mai degrabă de a-i indica „conținutul latent”. Acest conținut însă, spune Breton, poate fi accesată mai degrabă prin dimensiunea fantasticului, datorită profunzimii sentimentelor pe care le poate evoca și care, altfel, nu ar avea spațiu de exprimare în lumea reală.² Potrivit lui Breton, genul care exemplifică cel mai bine acest fenomen este romanul englezesc de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, modelul *roman noir* sau de roman gotic. În eseuul său, Breton menționează tocmai autorii care fuseseră și preferații lui Fogazzaro cu câteva decenii mai devreme și, desigur, subliniază că mulți autori importanți ai secolului al XIX-lea au avut o atitudine pozitivă față de acest gen: Victor Hugo, Balzac, Baudelaire, Lautréamont sau, dintre englezi, Byron.³

Textul ne conduce spre concluzia că romanul gotic pare să fi fost esențial pentru fondatorul suprealismului din cel puțin trei motive: 1. puternicul impact emoțional al acestor romane, care facilitează căutarea bazelor unui nou „mit colectiv”; 2. pentru că tratează problemele nerezolvate ale trecutului (fantomele și spiritele sunt prezentate aici în mod clar din punct de vedere al interpretării psihanalitice); 3. datorită decorului arhetipal al

¹ André Breton, *La clé des champs*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1967.

² André Breton, *Limites non frontières du surréalisme*, în AB, *La clé des champs*, op. cit., 26-27.

³ *Ibid.*, 27.

„castelului”, care atribuie imagini și direcții de mișcare specifice întâlnirii personajelor cu trecutul.

De asemenea, este demn de remarcat faptul că Breton contextualizează istoric atracția exercitată de sfera miraculosului, observând că Rimbaud sau Lautréamont, de exemplu, s-au orientat cu emfază în această direcție în același moment istoric, în jurul anului 1870 – în imediata vecinătate temporală a războiului franco-german și a Comunei din Paris.¹ La sfârșitul anilor 1930 și în timpul războaielor, situația îi părea similară lui Breton în multe privințe. Unele dintre elementele vocabularului din *Elogiul Malombrei* întăresc și ele acest aspect: „șubrezenia amintirii”, „viitorul trecutului”, ruinele, „determinisme, erori și surse” etc.

Tehnica literară a textului se bazează pe asocieri libere: punctul de plecare pentru asocieri sunt unele scene și decoruri ale filmului, iar uneori chiar dialogurile, din care *Elogiul Malombrei* citează fraze întregi. Dar acestea sunt recontextualizate desigur în textul suprarealist, care conține deopotrivă pasaje poetice și argumentative, minieseuri și aforisme. Perspectiva suprarealistă sparge narațiunea filmului, iar unele scene sau dialoguri din film capătă o semnificație mai mare, am putea spune chiar un plus de semnificație specifică (uneori grotescă), printr-un fel de reinterpretare simbolică: „- Îți amintești totul? Totul. Eu nu-mi mai amintesc nimic. Dar știi că trebuia să vină această clipă, Cecilia. În ce lume ai trăit: mă sufoc. Lacul nu poate fi văzut decât din aripa stângă a castelului.”

Fragmentele dialogurilor din film sunt juxtapuse aleatoriu în text, sau mai exact: în formă de colaj sau *ready-made* ajustat.²

¹ Ibid., 23.

² Friedman, op. cit., 215.

Totuși, această tehnică arată totodată, că dialogurile dintre Marina di Malombra și Corrado Silla din film poartă deja amprenta unor dialoguri absurde în sine - cuvintele lor nu se întâlnesc, aparțin unor lumi și discursuri diferite. Această trăsătură (utilizarea specifică a limbajului în anumite scene ale filmului) a fost probabil motivul pentru care Gherasim Luca și colegii săi au atribuit filmului eticheta de „involuntar suprarealist”.

Caracter involuntar, necesitate, întâmplare

Dacă privim chestiunea neintenționalității din punct de vedere teoretic, putem suspecta utilizarea termenului „involuntar suprarealist” de ceea ce structuraliștii și poststructuraliștii numesc „*intentional fallacy*”: un discurs care încearcă o reconstrucție neproblematică a intenției autorului.

Cu toate acestea, cred că este important să abordăm această încadrare a suprarealismului involuntar în contextul filmului *Malombra* din două motive. Primul este că semnificațiile valorice ale caracterului involuntar sunt diferite în sistemul de gândire suprarealist de cele ale unui discurs pragmatic-raționalist. Însăși noțiunea de automatism, respectiv accentuarea rolului viselor, indică faptul că, încă de la apariția primelor manifeste suprarealiste, autorii acestei mișcări așteaptă de fapt mai mult și diferit de la lumea „neintenționatului” decât de la ceea ce este disponibil prin intenție. Ei nu exclud elementul interpretativ (de fapt, paradoxul unui „involuntar intenționat” a devenit rapid evident pentru ei în contextul scrierii automate suprarealiste timpurii), dar interpretarea în cazul lor este adesea mai degrabă asociativă, deschisă spre semnificații multiple.

Opusul raționalului în limbajul comun este iraționalul - dar atitudinea suprarealiștilor față de irațional nu este de a-l ridica într-un sens absolut deasupra raționalului, ci de a menține deschiderea domeniului raționalului, sau de a preveni închiderea acestuia. În acest sens, domeniul supreal nu se află în opoziție cu cel al realului, ci mai degrabă într-o relație partentreg: realul este prin urmare un caz special al suprealului.

Neintenționalitatea, în termeni suprealiști, nu este deci o „greșală” sau o „naivitate”, ci o sursă de inspirație importantă pentru ei în general. Filmul *Malombra* este din acest punct de vedere „eclectic” - și în niciun caz de un suprealism programatic. Cele mai multe imagini, scene, personaje pot fi descrise ca elemente dintr-o narațiune cinematografică anecdoticomelodramatică, dar printre acestea sunt intercalate alte elemente stranii, și probabil acestea sunt cele care capătă sensuri importante pentru suprealiștii bucureșteni.

Un alt motiv pentru care problema „neintenționalității” trebuie abordată în acest context, este dificultatea definirii fantasticului. Roger Caillois, de exemplu, nu consideră efectul produs în mentalul uman în urma unei decizii, „fantasticul voit”, ca fiind fantastic în sensul propriu al cuvântului - căutând acel fantastic aparent „nepotrivit”, secundar, care este fantastic chiar în raport cu fantezia conformă convențiilor operei în care se produce.¹ Spre deosebire de Caillois, definiția fantasticului dată de Tzvetan Todorov, critică față de abordarea lui Caillois, plasează definiția respectivă în domeniul „*intentional fallacy*”, și își fundamentează definiția pe o limitare

¹ Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Meridiane, București, 1971, 14.

în timp și în amploare a sferei conceptuale a fantasticului, atribuind sesizării fantasticului un comportament specific și o ezitare aparte. Întâlnirea cu un eveniment inexplicabil declanșează în abordarea lui Todorov o fluctuație, o ezitare între două reacții posibile: fie îl putem asuma ca fiind un eveniment imaginar, un eveniment atribuit unor iluzii, și atunci legile lumii înconjurătoare pot fi păstrate în forma lor actuală, „rațională”; fie putem crede că evenimentul a avut loc cu adevărat, dar atunci trebuie să acceptăm că realitatea este guvernată de legi (încă) necunoscute nouă. Todorov sintetizează această atitudine, de o importanță cardinală pentru producerea fantasticului în felul următor: „Fantasticul ocupă intervalul acestei incertitudini; de îndată ce optăm pentru un răspuns sau celălalt, părăsim fantasticul pătrunzând într-un gen învecinat, fie straniul, fie miraculosul. Fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural.”¹ Problema pe care o ridică definiția lui Todorov (și autorul însuși reflectează asupra acestui aspect în cartea sa) este că ea restrânge radical domeniul de aplicare al fantasticului, și face posibilă lectura anumitor pasaje din aceeași operă ca fiind „literatură fantastică”, dar care, înaintând în carte, pot căpăta alte tipuri de explicații, și se pot transforma în altceva - în acest sens, Todorov vorbește chiar despre posibilitatea unui „gen al continuei evanescențe”, și se referă la noțiunea de prezent aflat într-o dispariție constantă pentru a susține această linie de gândire.² Din punctul de vedere al unei lecturi

¹ Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Univers, București, 1973, 42.

² Idem, 60.

de tip avangardist (care nu pornește de la o viziune organică a operei de artă și pentru care impulsurile momentane ale textului sunt mai importante), aceste momente de sclipire sunt probabil semnificative în sine, și dominația unor „explicații” ulterioare devine improbabilă. O observație importantă în cartea lui Todorov este că multe opere ale romanului gotic englezesc părăsesc în acest sens categoria fantasticului și că în romanele Clarei Reeves sau ale lui Ann Radcliffe prevalează categoria „supranaturalului explicat”, a „straniului”, în timp ce operele lui Horace Walpole, M. G. Lewis sau Mathurin aparțin lumii supranaturalului acceptat, a „miraculosului”. „Fantasticul pur” este, așadar, pentru Todorov, chiar limita care separă hibridii „fantasticului-straniu” și „fantasticului-miraculos”.¹

În filmul lui Mario Soldati transpare comportamentul ezitant, oscilant al personajelor – Marina di Malombra respinge inițial explicațiile supranaturale (se mută în camera „bântuită”, de exemplu, deși proprietarii casei o avertizează să nu facă acest lucru), apoi în urma unor diverse coincidențe (sau „necesități”?) începe să ezite; după un șoc emoțional puternic, acceptă din ce în ce mai mult explicațiile supranaturale care o atrag într-o identificare completă cu situația unei alte persoane. Versiunea oferită spectatorului este, desigur, mai degrabă una a explicațiilor raționale (coincidențele sunt rezultatul unor simple întâmplări și neînțelegeri, iar Marina este prinsă într-o percepție maniacală a lumii), dar particularitățile limbajului cinematografic, codurile vizuale anulează, nuanțează și completează într-un mod repetat narațiunea raționalității.

¹ Idem, 60-62.

O parte însemnată a trăsăturilor percepute ca suprarealiste, așa cum se poate deduce din textul suprarealiștilor români, derivă din vizualitatea filmului. În primele cadre vedem sosirea Marinei di Malombra, care, din cauza dificultăților financiare, se mută la castelul unchiului ei, aflat pe malul unui lac. Locul este izolat: este accesibil doar dinspre apă. Aici, Marina descoperă un secret de familie din generațiile anterioare: Cecilia, prima soție a tatălui unchiului ei, a trăit retrasă în castel, supusă hărțuirii și intimidării soțului ei gelos – ceea ce i-a provocat până la urmă moartea. Marina devine din ce în ce mai convinsă că este reîncarnarea Ceciliei și că trebuie să o răzbu-ne, așa cum sugerează scrisoarea scrisă de Cecilia.

Secvențele care preced această descoperire pun accentul pe izolare (femeia singură în cameră, sunetul pianului, ploaia care se scurge pe fereastră) – și ne atrag atenția asupra faptului că cele mai importante evenimente din film au loc „înăuntru”. Acesta este un moment limită pentru formarea identității Marinei – și, ca spectator, în această scenă vedem la început doar fața femeii reflectată în geamul ferestrei: este ca și cum, la sfârșitul scenei, Marina ar adopta trăsăturile unei noi identități, din afara ei.

Dubluri și umbre

O soluție recurentă în *Malombra* este dedublarea care apare cu ocazia fiecărui eveniment, fiecărei întâlniri, fiecărei introduceri de noi personaje – exemplul chipului din oglinda ferestrei poate fi interpretat în aceeași cheie, ca un fel de pregătire a întâlnirii.

Deși în anumite genuri tradiționale asemenea momente marchează formarea „imaginii ideale” și narațiunea adecvării

cu această imagine (de exemplu, în basme, prințul se îndrăgostește de multe ori de chipul fetei înainte de a o întâlni), un text al lui Gherasim Luca, scris aproape în același timp cu *Elogiul Malombrei*, sugerează că gândirea suprarealistă deconstruiește și desființează această relație: „Pot să pipăi noaptea, o pot săruta ca pe o femeie, dar apariția asta mai inconsistentă decât punctul, decât fumul, îmi alunecă printre degete, efortul de a apuca, de a prinde, surprinzându-mă în mijlocul camerei cu o mână strânsă puternic în jurul gâtului, oniric început de agonie. Agonia unei pisici plimbându-se pe un cearceaf până ce devine motiv de broderie. Agonia liniștită a unui crap mai înainte de a deveni briceag format pește. Să privești un castel în ruine după ce i-ai cercetat planurile la cel mai apropiat muzeu municipal; nu se poate să nu observi agonia latentă a acestei femei după ce i-ai privit câtva timp fotografia.”¹ Se poate observa că Luca plasează aici accentul pe momentul „transformării”, sau pe posibilitatea transpunerii imaginii preexistente dinspre exterior spre sine. Imaginea „originală”, pe care privitorul o întâlnește pentru prima dată, nu este un factor de stabilizare, dimpotrivă. Filmul lui Soldati se bazează pe acest efect în mai multe rânduri.

Deoarece în genul gotic, atât în roman, cât și în film, evenimentele se îndreaptă spre un deznodământ negativ, semnele pregătitoare pot fi citite mai degrabă ca prefigurând sau anunțând evenimente întunecate: ele nu sunt imagini ideale, ci mai degrabă umbre.

¹ Gherasim Luca, *Acest castel presimțit*, în GL, *Inventatorul iubirii*, Dacia, Cluj, 2003, 186.

„Apariția” Ceciliei în film este, așadar, o astfel de umbră, la fel ca și evenimentele pe care le prefigurează în scrisoarea sa. Corrado Silla este mai întâi reprezentat în castel prin cartea sa (titlul cărții din film este *Fantasma del Passato / Fantomele trecutului*), iar apoi apare el însuși (la fel cum, ca romancier, în-tâlnește scrisul de mână al Marinei/Ceciliei, care îi scrie înainte de a o întâlni personal). Sosirea lui Edith, blândă și grijulie, aflată într-o opoziție cu figura Marinei, este precedată de o scenă în care tatăl lui Edith îi arată lui Corrado Silla o fotografie cu ea când era copil.

Alter-ego-urile proiectate în astfel de momente pregătesc deci întâlnirile, dar, de fapt, contribuie mai mult la crearea predispoziției: personajele (și spectatorul) care percep coincidențele sunt probabil atrase spre o stare de spirit necesară pentru receptarea fantasticului.

Fără îndoială, suprarealiștii sunt interesați de aceste umbre evazive, sperând să construiască miturile perioadei pornind de la asemenea semnificații. Este vorba, evident, și de o reacție la un anumit context istoric și ideatic. După cum observă Paul Hammond, care alcătuește o antologie a scrierilor suprarealiștilor despre film, scriind și o introducere la antologie, romanticii și suprarealiștii erau nemulțumiți de „lumina represivă și orbitoare a raționalismului diurn și și-au dedicat energiile pentru a atrage natura și omul neîmbătrâniți în noi sfere de încântare, printr-o investigație mitopoetică și totalizantă a laturii întunecate a existenței”¹

¹ Paul Hammond, op. cit., 2. Traducerea mea, BIJ.

„Șubrezenia amintirii”

În romanul lui Fogazzaro, există un personaj german pe nume Steinegge; fiica acestuia, Edith, îi oferă posibilitatea unei iubiri inocente și pure lui Corrado Silla, care a fost până atunci profund tulburat de o atracție nedefinită, dar elementară, față de Marina di Malombra. Filmul lui Soldati îi transcrie pe Steinegge și Edith drept maghiari, fără a le schimba numele. Steinegge devine un fost husar din Debrecen, iar Edith îi dă lecții de maghiară lui Signor Silla. (În romanul lui Fogazzaro, însuși tatăl, Steinegge, îl învață pe Silla germana, cu traducerea unor fraze despre loialitate.) Silla exersează conjugarea verbului *a fi* cu Edith, mai întâi la trecut - o conjugare pe care Silla reușește să o pronunțe bine. Apoi trebuie să rostească verbul la timpul prezent, iar Edith îi corectează pronunția de mai multe ori. „Limba maghiară nu este ușoară”, îi spune ea lui Silla.

Episodul ar putea fi înțeles și ca o încercare a lui Edith de a-l aduce definitiv pe Silla la timpul prezent, dar în cele din urmă eșuează: Marina di Malombra insistă să îl ia pe scriitor în lumea ei, blocată în trecut, numindu-l Renato. Într-una dintre ultimele scene ale filmului, îl împușcă brusc pe Corrado Silla, care ezită să devină Renato. Bărbatul dispare la limita indeciziei, iar cele două tipuri de explicații ale lumii, aferente celor două femei, se separă radical, nu se mai intersectează într-o singură persoană - filmul se încheie aici. Valabilitatea definiției todoroviene a fantasticului este, așadar, de urmărit aici în primul rând la nivelul personajelor.

Importanța spațiilor, a castelelor cu umbrele trecutului, a fost deja menționată la începutul acestui studiu. Cu siguranță, autorii suprarealiști au fost, de asemenea, atrași de spațiile și

motivele gotice în timp ce vizionau filmul - camera „bântuită” a Marinei, biblioteca unchiului ei, unde acesta vorbește despre cărțile sale ca și cum ar fi oameni vii, umbra lui Corrado Silla pe perete, când găsește în casă un exemplar al propriei sale cărți, lacul învolburat de furtună, peștera misterioasă la care nu se poate ajunge decât pe apă, cu barca printr-un canal îngust - sunt toate (așa cum a subliniat Breton) locuri încărcate de semnificațiile trecutului și declanșează, evocă anumite tipuri de acțiuni. Analiza deja citată a romanului lui Fogazzaro arată că la autorul italian nu există o „origine umană vie în spatele evenimentelor” și că în carte se simte un puternic caracter determinist, predestinat.¹ Acest lucru este valabil și pentru filmul lui Soldati din 1942. Prezența trecutului se simte puternic: ceva nerezolvat plutește în aer.

Ceea ce realizează grupul supraréalist român în *Elogiul Malombrei* este, de fapt, o transpunere în limbaj a unei experiențe spațio-temporale (care se hibridizează într-un mod specific literaturii fantastice). Paul Hammond caracterizează textul ca o exegeză delirantă, formulată în urma coliziunii mai multor discursuri și care, într-o anumită măsură, reprezintă inclusiv experiența vizionării filmului.²

Suprarealiștii înșiși nu rezolvă, prin urmare, ceea ce este de nerezolvat. Mai degrabă, ei caută denumiri precise, dar totodată paradoxale pentru a descrie experiența lor legată de film: „isterie lucidă”, „o conștiință care a devenit străină sieși”, „cascadă adormită”, „somniabulismul gândirii”, „întâlnire în prezentul trecutului”, „Malombra, mal d'ombre”.

¹ Ann Hallamore Caesar, op. cit.

² Paul Hammond, op. cit., 10.

Suprarealiștii revoluționari, Cobra și rețelele avangardiste din Europa Centrală și de Est

Cobra ca model al rețelelor avangardiste postbelice

În ultimii ani s-au organizat la București mai multe expoziții legate de activitatea grupării Cobra, cele mai importante dintre acestea fiind din perspectiva studiului de față *Pierre Alechinsky și scriitorii* (28 septembrie 2016 – 31 ianuarie 2017), respectiv *Cobra et Cie* (28 septembrie 2018 – 27 ianuarie 2019). În cataloagele expozițiilor¹ s-a insistat totuși foarte puțin pe posibilele legături cu autori români, excepțiile constând în includerea în catalogul Alechinsky a unor litografii realizate pentru o ediție Cioran,² respectiv a altora realizate pentru o publicație al cărei coautor era Ionesco.³ Contactele artiștilor și teoreticienilor Cobra cu grupul suprarealist de la București a rămas însă un subiect puțin discutat până în momentul de față. În cele ce urmează, voi încerca să schițez câteva aspecte ale acestor contacte, de multe ori indirecte. Cadrul acestui demers interpretativ va fi însă unul mai larg, care implică abordarea

¹ Dominique Durinckx, *Pierre Alechinsky et les écrivains = și scriitorii*, Ed. MNAR, București, 2016; Catherine de Braekeler, *Cobra et Cie*, Ed. MNAR, București, 2018.

² Émile Cioran, *Schismes*, Maeght, Paris, 1978.

³ Eugène Ionesco, *Chaque matin*, Robert&Lydie Dutrou, Paris, 1988.

subiectului în contextul rețelelor suprarealiste de după cel de-Al Doilea Război Mondial.

În *Republica mondială a literelor*, Pascale Casanova vorbește despre mișcarea Cobra ca despre un experiment reușit al contestării centrelor – în acest caz, centrul artistic parizian. Artiștii grupului și-au fundamentat și au teoretizat tezele inovatoare referitoare la arta abstractă, arta naivă sau arta populară dublând relevanța acestora prin opțiunea pentru un nou model, de rețea: „Acronimul Cobra e compus din inițialele a trei orașe care se declarau în acest mod aliante și solidare, noi centre de creare a unei arte mai puțin închistate în gravitate estetică: Copenhaga, Bruxelles, Amsterdam. Radicala punere la îndoială a centralității Parisului poate explica parțial insistența grupului Cobra asupra răspândirii geografice a mișcării, ce se dorea, prin însuși numele ei, o manifestare a internaționalismului în acțiune, opus centralismului autoritar al instanțelor pariziene. Descentralizarea și acțiunea vor fi revendicate ca modernitate și libertate: Joseph Noiret evoca «practicarea geografică a libertății».”¹ De fapt, acest nou model, descentralizat, va deveni din ce în ce mai relevant în cursul deceniilor următoare în arta experimentală. Artiștii Cobra vor fi consecvenți în urmărirea acestei direcții inclusiv prin multitudinea operelor realizate la patru mâini, pe scurt, pe ideea activității de grup care, deși era fundamentală suprarealismului din anii '20 și '30, pierduse din importanță pe parcurs în grupul parizian al lui Breton. Insistența în anii postbelici pe activitatea de grup, pe anonimitate era de altfel o idee care i-a preocupat și pe suprarealiștii din București, care îi apropie de Cobra pe pla-

¹ Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor*, Curtea Veche, București, 2007, 314.

nul ideilor. Într-un studiu anterior am accentuat deja caracterul anonim al participării proiectate de suprarealiștii români la expoziția *Le Surréalisme en 1947* de la Paris.¹ Până la urmă, *Le sable nocturne*, textul colectiv publicat în catalogul expoziției, menține această anonimitate în sensul că delimitarea contribuțiilor individuale la acest text colectiv este imposibilă ulterior.

Într-un argument convingător, Delia Ungureanu lărgeste și mai mult validitatea modelului de rețea legat de suprarealism. În cartea ei care discută iradierea suprarealismului într-o geografie ideatică mondială, aceste rețele și colaborări devin esențiale pentru înțelegerea fenomenului propriu-zis, accentuând implicit relevanța demersurilor artiștilor din Cobra:

surrealism was a group practice that benefited from a great world network of agents and mediators even beyond what the surrealists themselves imagined. This history challenges traditional notions of direct influence and unidirectional transfer, including the portrayal of surrealism in terms of in-group dynamics (...). Instead, we find networks of mutual exchange and transformation, which far exceed the confines of the organized surrealist groups, with their constant struggles over hierarchies, subordination, and authority.²

Ideea de interferențe reciproce, de transformări și adaptări care intervin în cadrul unor procese de receptare este extrem de relevantă și în cazul studiului de față: ultimele cercetări arată că multe dintre ideile autorilor avangardiști central- și est-europeni

¹ Balázs Imre József, *Viziunea colaboratorilor români și maghiari despre expoziția internațională a suprarealismului din 1947*, Caietele Avangardei 10/2017, 119. (Articol publicat și în volumul de față.)

² Delia Ungureanu, *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature*, Bloomsbury, New York, 2018, 3.

au devenit interesante în diferite noduri ale rețelelor avangardiste, inclusiv la Paris, la Bruxelles și în alte orașe cu activitate artistică experimentală. Articolul lui Monique Yaari, care inventariase legăturile dintre grupul suprarealist de la București și suprarealismul „en plein soleil” al lui Magritte, a fost reluat recent și în *Caietele Avangardei*.¹ Acest articol explică foarte clar posibilele cauze ale disensiunilor dintre viziunea „solară” a lui Magritte din perioada respectivă și cele ale teoreticienilor bucureșteni, printre care percepția de către Magritte a conceptului de „infra-noir” ca un fel de amenințare la adresa propriului concept. Este clar însă că manifestele și textele teoretice publicate la București după cel de-Al Doilea Război Mondial au circulat în cercurile artiștilor suprarealiști din diferite țări, exercitând diferite tipuri de reacții mai mult sau mai puțin favorabile.

Publicațiile suprarealiștilor revoluționari și dimensiunile internaționale ale acestora

Unul dintre predecesorii grupului Cobra, grupul de suprarealiști revoluționari (*surréalistes-révolutionnaires*) a fost organizat în vara anului 1947 și a avut membri din Belgia, Franța, Olanda, Danemarca, Cehia și Ungaria. Membrii săi cei mai cunoscuți sunt Christian Dotremont, Noël Arnaud, René Passeron, Édouard Jaguer, Asger Jorn, Zdenek Lorenc, Josef Istler. Tardos Tibor, poet și prozator maghiar care debutase în publicații stângiste de limbă franceză, se numără printre fondatorii

¹ Monique Yaari, *Le groupe surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles, 1945–1947: une page d'histoire*, *Caietele Avangardei* 10/2017, 22–31. Publicat inițial în: *Synergies Canada*, 3/2011, <https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/synergies/article/view/1468>

grupului, alături de Jacques Kober, colaborator al galeriei Maeght la vremea respectivă. Cu toții semnează o proclamație redactată în vara anului 1947, intitulată *Manifeste des surréalistes-révolutionnaires en France*, și sunt prezenți printre semnatarii manifestului intitulat *La cause est entendue* din 1 iulie 1947. Esența acestui program de grup este un angajament politic comunist în anii de după război – membrii grupului consideră că menținerea caracterului „revoluționar” al suprarealismului se poate realiza doar în cooperare cu comuniștii. În acest timp, grupul suprarealist din jurul lui Breton, lăsând în urmă o orientare politică similară la sfârșitul anilor '40, deziluzionat de cooperarea cu comuniștii, solicită o reinnoire morală mai generală în acești ani în numele unor noi mituri ale umanității care ar trebui create. Este clar că suprarealiștii revoluționari optează pentru o poziție politică mai radicală decât grupul lui Breton în acest moment istoric, și încearcă să găsească o cale de întoarcere către o epocă anterioară a suprarealismului. În același timp, ei susțin în continuare că cercetarea suprarealistă nu poate fi subordonată principiilor comunismului – adică revoluția suprarealismului și cea a comunismului funcționează pe diferite niveluri: comunismul în lumea faptelor, suprarealismul în lumea experimentelor și a experiențelor care rezultă în urma acestor activități. Una dintre ideile de bază ale manifestului sună astfel: „On ne connaît pas une biologie communiste, mais il y a des biologistes communistes. On ne connaît pas de surréalisme communiste, mais il y aura, il y a des surréalistes communistes.”¹ Aceasta înseamnă în esență menținerea

¹ *Manifeste des surréalistes-révolutionnaires en France*, 4. păstrat în arhiva André Breton, <https://www.andrebreton.fr/work/56600100047321>

unui concept de artă revoluționară, dar autonomă față de politic (concept cunoscut din avangarda rusă, dar și din arta lui Kassák Lajos sau din textele suprarealiștilor grupate în jurul lui Breton în anii 1920 și 1930); prin urmare, acest element nu este o noutate în avangardă – noutatea relativă constă de fapt în angajamentul deschis față de politica comunistă în contextul momentului 1947. Desigur, acest lucru se va dovedi a fi la fel de nesustenabil pe termen lung ca și în avangarda perioadelor anterioare: pentru Partidul Comunist, acest tip de angajament nu va fi de ajuns. Grupul suprarealiștilor revoluționari va trage concluziile adecvate în 1948 și se va desființa – în afara conflictelor personale, putem identifica acest paradox inerent drept cauza principală a reorganizării proiectului.

Ca proiect de artă, rețeaua suprarealiștilor revoluționari va fi în curând reactivată și se va naște grupul Cobra (1948–1951), care va fi o colaborare artistică bazată mai puțin pe determinanți politici și, într-un fel, combină și coagulează ideile vizuale ale suprarealismului și ale picturii abstracte, care va deveni din ce în ce mai importantă în acea perioadă și pentru suprarealism. Datorită transformărilor politice din Europa de Est, artiștii maghiari și cehi nu vor mai participa la proiectul Cobra decât într-o măsură minimă (Josef Istler trimite o poză la o expoziție din Amsterdam în 1949, iar artiștii maghiari din cadrul grupului, Kemény Zoltán și Madeleine Kemény-Szemere, sunt artiști ai diasporei, stabiliți în Elveția).

Dacă urmărim contactele din aceste rețele (suprarealism revoluționar, Cobra), putem constata că a existat o cooperare directă între artiști suprarealiști și simpatizanți ai suprarealismului în Europa de Est (suprarealismul românesc, Skupina Ra din

Cehia, Școala Europeană [Európai Iskola] de la Budapesta) sub forma unor schimburi de scrisori, schimburi de publicații, organizarea și planificarea unor expoziții. Relațiile acestora cu grupurile franco-belgiene sunt mai nuanțate: în timp ce suprarealiștii români sunt puternic angajați în anturajul lui André Breton (prin relațiile lor strânse cu Victor Brauner și Jacques Hérold, colaboratori apropiați ai lui Breton la vremea respectivă), și sunt mai rezervați în contactele lor cu suprarealiștii revoluționari, conexiunile franceze ale grupului Skupina Ra duc mai degrabă spre suprarealiștii revoluționari (grupul lui Breton având la rândul său o dimensiune cehă prin Toyen și Jindrich Heisler). Școala Europeană de la Budapesta se situează la „mijloc” în acest sens: Mezei Árpád și Pán Imre organizează o expoziție la Budapesta pentru Skupina Ra, grupul bucureștean intenționează la rândul său să se prezinte și la Budapesta. Totuși, prin Marcel Jean, aceștia au legături extrem de strânse cu grupul lui Breton. Ca și suprarealiștii români, suprarealiștii maghiari sunt prezenți în catalogul expoziției suprarealiste internaționale din Galeria Maeght prin Mezei Árpád, deci putem afirma că membrii Școlii Europene sunt de acord cu concepția expoziției, neadoptând poziția critică a suprarealiștilor revoluționari.

În prealabil, existase un contact între suprarealiștii revoluționari și Școala Europeană – Mezei publică un studiu în revista belgienă *Deux Soeurs*, editată de Christian Dotremont, incidental în același număr în care apare și celebrul text programatic al lui Dotremont, *Le surréalisme révolutionnaire*.¹ În

¹ Christian Dotremont, *Le surréalisme révolutionnaire*, *Les Deux Soeurs* 3/1947, 3–37; Arpad Mezei, *Yves Tanguy*, *Les Deux Soeurs* 3/1947, 103–107.

urma acestei colaborări, Dotremont încurajează Școala Europeană să se alătore suprarealiștilor revoluționari, atât direct, cât și prin Tardos, membru fondator al grupului. Mezei (fiind în esență apolitic) respinge această invitație într-un mod subtil, trimitând un articol ultra-teoretic despre istoria de artă pentru publicația suprarealiștilor revoluționari. Dotremont, evident, s-ar fi așteptat la o descriere a scenei artistice maghiare (incluzând desigur aspecte ale angajamentului politic). Acest schimb de mesaje este documentat la pagina 11 din *Bulletin International du Surréalisme Révolutionnaire*, în secțiunea dedicată schimburilor de scrisori, după cum urmează: „Arpad Mezei, un des fondateurs de l'École Européenne de Budapest, adresse à Christian Dotremont une étude très documentée sur la situation de l'art en Hongrie tandis que notre camarade Tibor Tardos nous informe des premiers succès du surréalisme-révolutionnaire dans ce pays.”)

Prin urmare, divergențele cele mai accentuate se conturează pe scena franceză între suprarealiștii din grupul lui Breton și suprarealiștii revoluționari – esența relațiilor conflictuale, așa cum am mai indicat, se bazează pe divergențe de natură politică. În schimb, grupurile din Europa Centrală și de Est mențin o comunicare în general mult mai deschisă spre colaborări.

Pentru a exemplifica funcționarea rețelelor suprarealiste postbelice mă voi limita acum la prezentarea pe scurt¹ a unor

¹ Am scris mai pe larg despre alte aspecte ale funcționării acestor rețele în articole anterioare: Balázs Imre József, *Little Magazines as Manifestos: Nodes of an International Surrealist Network in Postwar Hungary and East Central Europe*, *Caietele Avangardei* 4/2014, 88–95; Balázs Imre József, *Claude Serbanne, nod al rețelelor de comunicare suprarealiste*, *Caietele Avangardei* 9/2017, 87–94.

interferențe mai puțin evidente, care accentuează ideea că modelul centru-periferie devine în această perioadă din ce în ce mai irelevantă, iar comunicarea între diferite noduri ale rețelelor produce rezultate și hibridizări neașteptate. Tocmai de aceea folosesc într-un mod conștient pluralul în cazul descrierii rețelelor suprarealiste: deși André Breton și grupul său vor rămâne în continuare puncte de reper pentru suprarealiști „dissidenți”, mulți suprarealiști de generație nouă, sau cei excluși de către Breton din motive diferite din grupul parizian de-a lungul anilor consideră că Breton însuși s-a îndepărtat de ideile inițiale ale suprarealismului, și multe dintre „erezile” suprarealiste sunt de fapt reîntoarceri la fazele de dinainte ale curentului, sau vor fi acceptate ulterior (ca în cazul disputei despre arta abstractă) de însuși Breton. Fără să am intenția de a da dreptate unora sau altora în ceea ce privește aceste dispute, aș remarca faptul că tocmai această pluralitate de idei, disputele și controversele mențin în perioada postbelică dinamismul activităților suprarealiste – activități care (excluzând desigur aderările la poetica realismului socialist) continuă în variante diferite cercetările suprarealiste inițiale.

Microistorii ale unor colaborări în cadrul rețelelor avangardiste postbelice

Corneille și Doucet: aventura de la Budapesta

Doi pictori importanți ai grupului Cobra sunt Corneille (pictor belgian-olandez, 1922–2010) și Jacques Doucet (pictor

francez, 1924–1994). Amândoi au participat la principalele expoziții ale grupului. În contextul studiului de față este interesant de remarcat că un punct comun al biografiei lor de dinaintea aventurii Cobra este o vizită îndelungată la Budapesta, unde îi vor întâlni pe membrii grupului Școlii Europene, și chiar își vor expune câteva opere în cadrul expozițiilor Școlii.

Documentarea pe larg a șederii lui Corneille (și Doucet) în Ungaria în anul 1947, ședere care a durat patru luni, s-a realizat în anul 2002, în volumul Claudiei Küssel.¹ Deși pare improbabil, Corneille s-a familiarizat cu operele unor pictori ca Paul Klee sau Joan Miró aflându-se în Ungaria, și purtând discuții decisive cu teoreticienii grupării Școlii Europene ca Pán Imre sau Mezei Árpád.² Cu această ocazie i-a cunoscut desigur și pe pictorii Școlii Europene care la rândul lor tocmai aveau disputele lor îndelungate pe tema artei abstracte vs. artei suprarealiste. Disputele au dus la scindări în cadrul grupului Școlii Europene, adepții artei abstracte îndepărtându-se de grupul inițial. Totuși, pictorii suprarealiști maghiari ai acestei perioade au păstrat în continuare o tendință abstractizantă față de suprarealismul *mainstream* al unor Dalí, Magritte sau chiar Max Ernst. Într-un fel ceea ce se va întâmpla ulterior în cadrul grupului Cobra, o apropiere a suprarealismului de arta brută și arta abstractă, fusese o dilemă nerezolvată a artiștilor maghiari în anii precedenți. Astfel, Corneille devine un exemplu improbabil al transferului cultural de-a lungul axei Est–Vest. De fapt,

¹ Claudia Küssel, *Corneille: A magyar kaland, 1947*, Szenzus Kht, Budapest, 2002.

² În mai 1947 a avut loc în librăria lui Pán Imre o expoziție realizată din opere originale și reproduceri din Paul Klee.

întreaga aventură Cobra oferă, cum am mai remarcat, o geografie culturală alternativă față de direcția tradițională Vest–Est a influențelor culturale. În *Republica mondială a literelor*, Pascale Casanova vorbește despre o altă direcție alternativă la fel de valabilă în cazul proiectului Cobra: linia Nordului.¹ Influența Nord–Sud (sau mai degrabă Nord–Vest) se verifică în cazul lui Christian Dotremont, pasionat de Laponia și Scandinavia, care a preluat în proiectele sale Cobra și post-Cobra elemente de mitologie scandinavă, de cultură populară nordică.

La rândul său, Jacques Doucet, deși venea de la Paris, și-a consolidat arta vizuală bazată pe inspirații din Klee și Miró tot la Budapesta și Szentendre, lucrând și stând o vreme împreună cu Corneille acolo. Ambii pictori au păstrat legăturile cu fondatorii Școlii Europene, iar după emigrarea lui Pán Imre la Paris, în anul 1957, au reluat colaborarea în diferite publicații editate de Pán.

Mărturiile lui Édouard Jaguer

Édouard Jaguer (1924–2006), animator al mai multor grupări suprarealiste și post-suprarealiste (printre care *La Main à Plume*, *La Révolution la Nuit*, *Cobra*, *Phases*) a fost printre semnatarii manifestelor suprarealiștilor revoluționari. El poate fi considerat unul dintre primii critici postbelici care vedeau o posibilitate reală în îmbinarea suprarealismului cu arta abstractă. În cele din urmă, evoluția grupului din jurul lui Breton

¹ Casanova, op. cit., 315.

a legitimat aceste preocupări, facilitând realizarea unor proiecte comune, deși în anul 1947, ca semnatar al manifestelor amintite, Jaguer se situa de partea cealaltă a baricadei.

Fiind în anii 1940 disident al suprarealismului, Jaguer urmărise cu interes alternativele liniei bretoniene. Astfel, el a devenit interesat de inovațiile grupului suprarealist de la București încă din timpul primelor publicații lansate de aceștia. Într-un articol foarte bine argumentat, Catherine Hansen demonstrează că deși grupul suprarealist de la București a rămas fidel grupului Breton, multe dintre ideile lor rezonează cu cele ale artiștilor La Main à Plume sau ale suprarealiștilor revoluționari.¹

În cartea sa *Cobra au coeur du xxe siècle* Jaguer amintește de *Le vampire passif* de Gherasim Luca în contextul unor opere care le-au marcat în perioada Cobra și pre-Cobra.² De reținut și faptul că după ce Luca ajunge în sfârșit la Paris, în anii '50, una dintre principalele posibilități de publicare îi va fi oferită de *Phases*, editată de Jaguer.

Un alt episod reținut de bibliografia de specialitate este promovarea de către Jaguer a unor formule lansate de către grupul suprarealist de la București. În 1969, cu ocazia lansării unei noi serii din *Phases*, Jaguer se referă în articolul său programatic la unele idei lansate de către Gherasim Luca.³ Se

¹ Catherine Hansen, „*Cette ligne du non*”: *Infra Noir and the Surrealist Cold War*, *Caietele Avangardei* 10/2017, 12–21.

² Édouard Jaguer, *Cobra au coeur du xxe siècle*, Galilée, Paris, 1997, 33.

³ Catherine Hansen, *Blacker in Black: the Romanian Surrealist Group and Postwar Surrealism*, Doctoral dissertation, Princeton University, 2015, 368–369. <https://dataspace.princeton.edu/jspui/handle/88435/dsp01hh63sz15q>

observă iarăși – ca și în cazul lui Corneille și Doucet – o direcție a influențelor Est-Vest, sau mai exact, după formularea Deliei Ungureanu, a unor influențe reciproce.

Poziția problematică a grupului Ra

Grupul Ra din Cehoslovacia a avut contacte cu grupurile de la Budapesta și București, aflându-se într-un schimb de publicații și colaborări cu aceștia. În 1947, operele lor au fost expuse la Budapesta, expoziția fiind organizată de către Școala Europeană. Poziția politică a grupului a devenit ambivalentă în contextul liniei politice staliniste adoptate în Cehoslovacia – ca și în cazul suprarealiștilor din București, de altfel. Deși viziunea politică a membrilor grupului fusese de stânga, politicile culturale ale perioadei nu i-au permis o exprimare liberă.

Participând la congresul suprarealiștilor revoluționari, Zdenek Lorenc, membru al grupului, afirma: „Le terrain sur lequel nous sommes à l’oeuvre est sans doute, et restera le terrain surréaliste. (...) notre base est le matérialisme-dialectique. Nous sommes marxistes, communistes. Nous nous trouvons dans un pays qui s’avance vers le socialisme – et c’est un fait très important, car notre position et notre rôle sont différents de la position et du rôle de nos camarades belges et français. (...) chez vous, pour parler grossièrement, le rôle de celles-ci est destructeur, chez nous il est constructif (chez nous, le parti communiste est le parti plus fort, le parti gouvernemental, chez vous c’est un parti de l’opposition.)”¹ Lorenc insistă să

¹ Zdenek Lorenc, *Declaration du groupe Ra*, Bulletin International du Surréalisme Révolutionnaire, janvier 1948, 12.

sublinieze diferențele dintre poziția artiștilor occidentali și a celor care simțeau deja limitele anumitor constrângeri venite dinspre cultura oficială.

Lorenc suportă ulterior consecințele luării de poziții avangardiste. În legătură cu suprarealismul revoluționar, afirmă: „Je savais que le mouvement s.r. devait échouer. ... plus tard, en 1952, j'ai été mis en prison, accusé d'agitation contre l'état, spécialement de propagande du surréalisme de Teige. J'ai passé par deux processus juridiques.”¹ Prin analiza traseului grupului Ra se vede foarte clar care au fost posibilitățile reale ale unui suprarealism angajat în țările Est-Europene: în perioada respectivă, posibilitățile au fost nule.

În contextul examinării rețelelor suprarealiste postbelice, este interesant de văzut și reacția suprarealiștilor români cu ocazia primirii unor publicații Skupina Ra. Gherasim Luca îi scrie lui Gellu Naum în 1946: „din nefericire prin mari aglomerări internaționale nu se înțelege deocamdată decât o mică scrisoare însoțită de două publicațiuni primite într-un plic dela grupul surréaliste din Brno-Praha (Brrrr-Hahaha) în ceiace privește scrisoarea ea începe cu Cher Monsieur continuă cu mult așteptata fuziune între comerț și suprarealitate și sfârșește politicos ireproșabil igienic occidental în ceiace privește publicațiunile cred că și tu vei fi de acord că ele sunt foarte bune extrem de bune cum nu se poate mai bune deoarece sunt scrise în limba cehă și tot ce se scrie în cehă și în leopardă nu poate fi decât cum nu se poate mai bun“.² Analizând această scrisoare, Catherine

¹ Zdenek Lorenc, *L'Estaminet*, 7/1996

² Trei scrisori de la Gherasim Luca [lui Gellu Naum]. Athanor, *Caietele Fundației Gellu Naum*, 2/2008, 27.

Hansen ajunge la concluzia că Luca a fost deranjat mai ales de către aspectul „comercial” dedus din scrisoarea celor de la Skupina Ra, nesesizând direcția politizantă a mișcării.¹

Oricum, membrii grupului Ra au păstrat amintiri pozitive în legătură cu colaborarea cu supraealiștii români din perioada postbelică. Într-un text comemorativ din 1992, Ludvík Kundera afirma: „Nu mai pot reconstitui, astăzi, cui i se datorează pornirea afluentului românesc, întrucâtva exotic, spre matca fluviului nostru. Într-o dimineață din vara lui 1946, țineam în mână o scrisoare cu aspect neobișnuit: un text caligrafiat cu alb pe un carton negru și având ca antet un detaliu decupat dintr-una din frumoasele gravuri care ilustrau 20.000 de leghe sub mări de Jules Verne. Semnat: Gherasim Luca. Cei cinci membri ai grupului suprarealist român propun o colaborare! La puțin timp după aceea, scrisoarea avea să fie urmată de trimiterea unor «imprimare» – insolite și atrăgătoare – din care aflăm că cei mai mulți dintre acești poeți începuseră să publice de pe la mijlocul anilor '30 și că își multiplicaseră febril activitățile după eliberarea României, în 1944. Erau, așadar, în avans față de noi, dar și noi, la rândul nostru, le-am trimis reviste și cataloage, iar mai târziu cărți.”²

Este clar că cei de la Skupina Ra percepuseră activitatea suprarealiștilor bucureșteni ca fiind subversivă, insolită. Traiectoriile carierelor pot fi analizate în paralel în privința multor

¹ Hansen, *Blacker in Black*, op. cit., 153.

² Ludvík Kundera, *Amintire*, Athanor, Caietele Fundației Gellu Naum, 2/2008, 85.

aspecte – atât suprarealiștii cehi, cât și cei români rămânând în opoziție în măsura în care își mențineau pozițiile suprarealiste.

Concluzii

Colaborările desfășurate prin rețelele suprarealiste postbelice oferă încă multe detalii de elucidat. Se remarcă totuși prezența unor trasee alternative de comunicare în perioada vizată față de cele care ar recunoaște existența unui singur centru suprarealist în epocă. Suprarealismul revoluționar, și mai ales Cobra reușea să exploreze domenii în care suprarealismul „ortodox”, bretonian urma să ajungă abia după câțiva ani. Suprarealismul acestei perioade poate fi descris într-un mod adecvat doar luând în considerare rutele multiple de comunicare ale suprarealiștilor din întreaga lume. Deși suprarealiștii bucureșteni au rămas fideli liniei bretoniene în perioada 1944–1948, s-au interesat într-un mod evident de activitatea unor grupări „alternative” ca La Main à Plume sau Les Deux Soeurs, intrând totodată în conflict direct cu suprarealismul lui René Magritte. O analiză atentă a pozițiilor teoretice adoptate confirmă faptul că diferitele grupuri suprarealiste și postsuprarealiste au numeroase puncte comune și idei convergente în ciuda conflictelor personale din epocă.

Trei episoade

Virgil Teodorescu și câteva interferențe culturale româno-maghiare

Virgil Teodorescu a fost un traducător prolific, la un moment dat aproximând cantitatea volumelor traduse de el la mai mult de 200 de publicații („În fond, am tradus enorm. Cred că dacă aş pune cărțile traduse, numai cărțile, una lângă alta – nu și ce am publicat în reviste – ar fi peste 200 bucăți.”¹), dintre care mai mult de 50 sunt confirmate și de bibliografiile de specialitate, împreună cu publicațiile din reviste și antologii numărul devenind într-adevăr impresionant.² Este vorba desigur de o activitate de transfer intercultural pe care Teodorescu realizase parțial pentru a-și câștiga existența. Totuși, în mai multe cazuri, unele afinități electivă au intervenit dincolo de aspectul pur material. În cele ce urmează am să încerc reconstrucția a trei episoade atipice de acest gen, în care apare figura lui Teodorescu în ipostază de traducător, și sunt legate oarecum de avangardă și de cultura maghiară. Căutând surse în limba maghiară despre Teodorescu în revistele literare maghiare din România din perioada 1945–1989 (reviste care, în majoritatea

¹ Virgil Teodorescu, *Fragmentarium. Întrebări și răspunsuri*. În VT, *Armonia contrariilor*, Cartea Românească, București, 1977, 70.

² *Literatura română. Ghid bibliografic. Partea a III-a. Scriitori români traducători*. BCU București, 2003. 766-778.

lor, sunt digitalizate deja), am remarcat două episoade care mi s-au părut oarecum mai interesante, și voi adăuga un al treilea episod în care este vorba despre o „traducere” mai specială.

1

În noiembrie 1975, reporterul Mikó Ervin publica în revista clujeană *Utunk* un amplu interviu cu Virgil Teodorescu.¹ Era deja perioada în care Teodorescu îndeplinea funcția de președinte al Uniunii Scriitorilor, și anul în care a apărut unicul său volum tradus în limba maghiară, o antologie realizată pe baza a trei volume de versuri publicate la începutul anilor '70 (*Ucenicul nicăieri zărit, Sentinela aerului, Heraldica mișcării*), în traducerea lui Majtényi Erik.² Interviul, deși a fost legat într-o mare măsură de momentul evenimentului Pontica din 1975, a oferit posibilitatea lui Teodorescu de a vorbi despre avangardă, despre traduceri, despre viziuni poetice. Tocmai aceste referiri la zilele Pontica facilitează identificarea fragmentelor din interviul realizat de Mikó Ervin în colajul de dialoguri din volumul *Armonia contrariilor*, existând însă și omisiuni în varianta textului din volum.

Este perioada de recuperare a avangardei pentru Virgil Teodorescu, care vorbește cu nonșalanță despre *Traité du style* de Aragon, tratat care poate explica felul în care își scrie el poeziile în continuare: „Scriu teribil de greu, în sensul că nu vreau să cedez unei spontaneități lipsită de mesaj. Se știe, desigur, ce spune, în acest sens, Aragon în *Traité du style*. Nu vreau să

¹ Mikó Ervin, *Virgil Teodorescuval szülőföldről, versről, műfordításról*. *Utunk*, 47/1975 (21 noiembrie), p. 1, 3.

² Virgil Teodorescu, *Messziről messzire*, Kriterion, București, 1975.

înșir cuvinte. Spontaneitatea luată ușor înseamnă nebuloasă. Dar în realitate ea se dezvoltă în jurul unui nucleu central, fie și verbal. Sunt multe elemente care converg și care determină apariția acestui nucleu. Mai întâi o anumită stare afectivă, vis-à-vis de un impuls venit din afară, care seamănă cu o descărcare electrică. Ea se dezvoltă în perspectiva unei filozofii.”¹ În același interviu, vorbește despre intenția lui de a scoate un volum dedicat activității lui André Breton – proiect nerealizat decât parțial până la urmă, prin câteva publicații apărute în reviste precum *Secolul 20*, *Astra* sau *Gazeta Literară*.

Varianta românească, din volum, a interviului omite niște pasaje mai ample referitoare la traduceri de Teodorescu din literatura maghiară – considerate poate mai puțin interesante pentru publicul român. În vederea înțelegerii mai nuanțate a poziției lui Teodorescu din acea perioadă, cât și pentru căutarea unor analogii în descrierea evoluției acestei cariere poetice, consider totuși relevante aceste pasaje care vizează activitatea de traducător: „Înainte de Méliusz [József] l-am tradus pe Radnóti [Miklós]. Poezia lui Radnóti se leagă într-un mod organic la cea scrisă de Méliusz, amândoi fiind poeți revoluționari. Sunt legați de formularea poetică a ideilor – am zăbovit mult asupra traducerii *Arenei* de Méliusz. El este un poet greu de tradus, și nici eu nu aveam întotdeauna timpul necesar – trebuia să las traducerea la o parte uneori, apoi am revenit iar și iar. Dacă mă scufund în lumea poetică a unui autor, trebuie să mă și identific cu aceasta – dacă dintr-o cauză oarecare abandonez proiectul, revenirea necesită un efort substanțial.

¹ *Fragmentarium*, 67; varianta maghiară: Mikó, op. cit., 3.

Dar Méliusz este un bun prieten, trăim în același oraș – prin urmare nu mi-a fost greu să clarific anumite lucruri. Am tradus *Arena* cu o mare plăcere, cu un devotament sincer.”¹

Ce am putea remarca din acest fragment? În primul rând, accentul care cade pe opera lui Radnóti. Poet care și-a început cariera într-o cheie expresionistă în anii '20, Radnóti a devenit în anii '30 un bun cunoscător al liricii franceze, stând la Paris mai mulți ani, traducând Apollinaire și alți poeți francezi majori – în 1944 a devenit victimă a holocaustului. Totuși, Teodorescu a tradus în această perioadă și alți poeți maghiari moderniști și/sau „revoluționari” – ca József Attila, Salamon Ernő, Szabó Lőrinc – fără să le remarce într-un mod particular, deși József Attila fusese considerat la vremea respectivă un poet mult mai important decât Radnóti. S-ar putea să existe și o explicație mai personală pentru atașamentul față de acest poet, la care voi reveni.

În al doilea rând, este de remarcat statutul oarecum similar al lui Méliusz și Teodorescu în perioada postbelică. Amândoi au antecedente avangardiste, fiind totodată participanți la activități politice ilegaliste începând din anii '30. În anii '60-'70 ambii autori devin puncte de reper pentru neoavangardiștii șaizeciști (prima generație „Forrás”, respectiv, grupul oniric), deși având și unele puncte de vedere diferite față de aceștia. Totuși, pentru amândoi devine din ce în ce mai importantă legitimarea avangardismului ca o tradiție valabilă și viabilă a literaturii universale. Méliusz își scoate volumul *Arena* în 1967 în limba maghiară, un volum reprezentativ pentru reînnoirea

¹ Mikó, op. cit., 3. (traducerile din maghiară îmi aparțin, BIJ)

limbajului său poetic printr-o întoarcere către avangardism și brechtianism, iar Teodorescu realizează în 1969 un volum reprezentativ, cvasi-complet al poeziilor sale scrise până atunci, *Blănurile oceanelor și alte poeme*, în care își publică inclusiv materialul volumelor sale suprarealiste scrise în limba franceză (*Au lobe du sel*, *La provocation*), fapt care denotă o poziție extrem de stabilă în ierarhia de politici culturale a vremii.

Putem remarca și o altă etapă a acestei colaborări în vederea legitimării avangardismului: în 1969, Méliusz publică un articol în revista târgumureșeană *Igaz Szó*, intitulându-și textul într-un mod sugestiv: *Virgil Teodorescu – recuperarea avangardei*.¹ Articolul este, de fapt, o introducere a unor traduceri din poeziile lui Teodorescu din perioada recentă. În argumentarea sa, Méliusz pornește tocmai de la importanța gestului publicării *Blănușilor oceanelor*, și continuă în felul următor: „Această operă, sugerându-ne întrebări importante, ne arată o analogie de tip comparatist între avangarda română și avangarda maghiară din România care a continuat în drumul parcurs de către mine și generația mea, analogia vizând atât soarta cât și formele acestora. Deși la camarazii noștri români ruptura cu formele anterioare, radicalitatea în elaborarea unor noi estetici și forme de exprimare a fost de o factură mai extremă. Totuși, în ceea ce privește momentele revoltei sociale ale individualității lirice, în caracterul lor factual întretesut cu revoluționarismul proletar, întâlnirea în aceeași avangardă este evidentă. Până în 1948. (...) Un aspect definitoriu al suprarealismului românesc este de la

¹ Méliusz József: *Virgil Teodorescu – az avantgarde visszavétele*. *Igaz Szó* 6/1969, 826–830.

premergătorul Urmuz încoace: umorul. Fantasticul umoristic. Umorul limbajului. La Virgil Teodorescu, acest umor devine insesizabil între 1947 și 1966. Este adecvat însă ca cititorul acestor traduceri de poezii recente să le abordeze din perspectiva umorului. Astfel, devine accesibilă tehnica de creație poetică din starea de reverie, asociațiile ideatice bizare, în spatele cărora se ascunde, undeva în depărtare, o conștiință socială empirică.”¹ Accentuarea aspectului umoristic este necesară pentru că marchează o lipsă importantă a avangardismului maghiar în general. În literatura maghiară, avangardismul s-a identificat în majoritatea cazurilor cu figura și tonalitatea gravă a lui Kassák Lajos. Méliusz, traducător al unei ediții de mai târziu a operelor complete de Urmuz, atrage atenția asupra unui segment literar care pare la acea vreme că lipsește din literatura maghiară.

Publicarea variantei românești a *Arenei* în 1975, volum impresionant, de 280 de pagini, poate fi văzut iarăși ca un eveniment asemănător, programatic – traducătorul unic fiind Virgil Teodorescu. Postfața lui Nicolae Balotă ajută mult în situarea acestei poetici într-un cadru istorico-literar avangardist: „S-a vorbit despre expresionismul poetului ca și despre suprarealismul său. Fără îndoială, Méliusz a asimilat experiența Avangardei. Imagismul său, îndrăznelile discursului liric amintesc libertățile suprarealismului, iar prin Brecht ori prin Becher, poetul comunică cu estetica «țipătului» expresionist, dar și cu aceea a unui «nou obiectivism» (Neue Sachlichkeit) nu mai puțin german.”² De remarcat și „tableta” lui Geo Bogza, publicată ca

¹ Idem, 826–827.

² Nicolae Balotă, *Postfață*, în Méliusz József, *Arena*, trad. Virgil Teodorescu, Ed. Eminescu, București, 1975, 270.

prefață a volumului, care îndeplinește aceeași funcție, de crearea unor analogii, de această dată printr-un discurs personal, subiectiv: „pot să afirm că, dacă nu aș fi fost cel care sunt cu numele și cu viața mea, aș fi putut fi, fără o prea mare schimbare a identității lăuntrice, József Méliusz.”¹ Se accentuează deci similaritatea reluării identităților contestate, avangardiste în cazul acestor autori – Bogza prezintă un alter ego în persoana lui Méliusz, și prin statutul său de traducător și avangardist regăsit, li se alătură desigur și Virgil Teodorescu într-un context mai larg. Este un deceniu important pentru (re)inclusiunea avangardei românești în tradiția literară, și această etapă a canonizării se confirmă, iată, și prin interpretarea literaturii traducerilor din epocă.

2

În mai 1975, Virgil Teodorescu scrie în *Utunk* despre traducerea unui poem de Erdélyi Ágnes, poetă cvasi-necunoscută azi publicului maghiar. Traducerea are însă o explicație prin care putem ajunge și la o motivare mai nuanțată a importanței traducerilor din Radnóti pentru Teodorescu (aspect la care m-am referit deja în prima parte a acestui articol), cât și la rețeaua interbelică a artiștilor revoluționari implicați în activități ilegale. Această activitate de grup va fi una dintre etapele premergătoare formării grupului suprarealist de la București, deși în cazul prezentat în continuare este vorba mai mult despre aspecte politice decât artistice. Iată ce scrie Teodorescu în textul său comemorativ despre Erdélyi Ágnes: „s-a mutat la

¹ Geo Bogza, *Tabletă*, în Méliusz József, *Arena*, op. cit., 6.

București de la Oradea în 1937, și a stat aici până în 1941. Publicase deja două volume până atunci, ambele scoase în 1935, la Oradea. (...) Erdélyi Ágnes făcea parte din aceeași celulă a UTC-ului ca și mine și Matei Socor, activitatea noastră conștând printre altele în lectura articolelor noastre pe care urma să le trimitem organelor aflate sub direcția sau influența partidului. (...) Soră consanguină a lui Radnóti Miklós, Erdélyi Ágnes era o fată tăcută, frumoasă, cu o față expresivă, care a fost foarte hotărâtă în a-și apăra convingerile. Ne citea poezii de dragoste și de luptă revoluționară, care n-au mai apucat să vadă lumina tiparului.”¹ Poeta, ca și fratele său, a murit în urma deportărilor. Se poate presupune că aceste detalii biografice l-au marcat pe Virgil Teodorescu într-o asemenea manieră încât a considerat traducerea sa din Radnóti ca fiind mai importantă decât multe alte lucrări de acest tip. Traducerile sale din opera acestui poet pot fi citite în volumul 4 al *Antologiei literaturii maghiare*.²

Avem și o altă mărturie legată de acest episod al prezenței lui Erdélyi Ágnes la București de la un alt autor maghiar, fost avangardist din cercul lui Kassák: Kahána Mózes, care s-a îndepărtat de discursul avangardist încă din anii '20, spre o literatură proletară de tip realist. Kahána fusese la rândul său membru al partidului comunist aflat în ilegalitate, stând la București în acea perioadă. Într-un text memorialistic în care are o apariție trecătoare și Virgil Teodorescu, amintește de introducerea lui Ágnes în cercul autorilor români în felul următor:

¹ Virgil Teodorescu, *Erdélyi Ágnes emléke*, Utunk nr. 20/1975 (16 mai), 2.

² *Antologia literaturii maghiare*, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1969, 503–515.

„a venit și ziua în care am putut să-mi țin promisiunea: să o duc în cercul poeților revoluționari. A fost o seară târzie în care ne-am deplasat la ședința de partid a scriitorilor, ținută în secret. (...) Păream un «cuplu plimbător», aceste cupluri trezeau puține suspiciuni. (...) Grupul de scriitori a discutat obiectiv-lucid evenimentele din ce în ce mai uluitoare și groaznice. Judecată lucidă, acțiuni curajoase, pregătirea mentală a oricărei situații dramatice – acesta era atmosfera în cercul «oamenilor de bine». Ágica era desigur dispusă să se alăture acestor demersuri. Dacă a fost membră de partid sau nu – în grupul scriitoricesc nu s-a hotărât despre asta. Majoritatea membrilor fusese tipul de geniu tânăr, nonconformist, cu un spirit liber și polemic; suprarealiști și urmași ai lui Apollinaire polemizau aici cu adepții socialismului realist și cu adepți ai nimic-ismelor. Nu înțelegeau lucrurile neclare, au solicitat explicații și nu s-au oprit în a le solicita până nu au primit asemenea explicații. (...) Cei mai buni dintre ei, ca Virgil Teodorescu și Miron Radu Paraschivescu au devenit poeți majori, recunoscuți și publicați și în străinătate, pentru că au rămas fideli propriilor idei, talente și fideli justeții partidului. Ágica, care era pentru ei o «maghiarcă» tăcută (dat fiind faptul că la acea vreme nu vorbea foarte bine românește) și melancolică, a fost primită cu o bucurie surprinsă, și au tratat-o cu îngăduință, ca niște copii cuminiți care iau în mână o pasăre ajunsă la ei.”¹

Ceea ce pare important aici este restituirea unei imagini de grup, imagine văzută parțial de dinafară, dar cu intersecții importante în istoriografia literară și politică a vremii. Kahána

¹ Kahána Mózes, *Ágica, a féltestvér*, Új Írás 1/1969, 101–102.

își scrie memoriile pe baza unor experiențe ulterioare, desigur, dar portretul de grup oferă totuși unele informații altfel greu accesibile.

3

Ajung acum la un aspect pe care l-am evocat deja în trecut în *Caietele Avangardei*:¹ publicarea *Poemului în leopardă* (adică a „poemului regăsit”) în volumul *Un ocean devorat de licheni urmat de Poemul regăsit*.² Deși este vorba despre o „traducere” ciudată, limba leopardă și cea română intersectându-se doar într-un spațiu imaginar, această publicare a vechiului său text oferă autorului ocazia de a reflecta asupra naturii limbajului și limbajelor în general. Aici intervine iarăși o interferență româno-maghiară, mediată de această dată de limba franceză – Virgil Teodorescu fiind coautorul catalogului expoziției *Le Surréalisme en 1947* de la Paris prin textul colectiv *Le sable nocturne*, ca și Mezei Árpád de la Budapesta, prin două texte teoretice. În articolul său din catalog, Mezei dezvoltă un fel de teorie suprarealistă a limbajului: “Comme les pièces de monnaie, les mots possèdent deux faces: ils sont à la fois signe et signification. (...) Un mot est [selon Platon et Leibniz] construit de fonctions particulières qui lui donnent une structure analogue à celle de la chose exprimée. (...) Le surréalisme est né de la découverte que la réalité est entièrement construite sur

¹ Balázs Imre József, *Little Magazines as Manifestos: Nodes of an International Surrealist Network in Postwar Hungary and East Central Europe*. *Caietele Avangardei* 4/2014, 92.

² Virgil Teodorescu, *Un ocean devorat de licheni urmat de Poemul regăsit*, Cartea Românească, București, 1984.

le principe d'équivalence. Le mot 'surréalisme' exprime cette nature double de la réalité. Le dadaïsme, qui a précédé le surréalisme, correspondait simplement au principe d'incertitude, antithèse du principe d'identité: les dadaïstes faisaient un usage indistinct des deux cotés du mot. Le surréalisme part des réalités distinctes du conscient et de l'inconscient et va vers la synthèse de ces composantes."¹ Aceste argumente sunt parafrazate în textul introductiv al lui Teodorescu în felul următor: „Cuvintele, indiferent de langaj, indiferent de istoria limbii în strânsă legătură cu istoria omenirii, au două fețe, întocmai ca monedele: cap sau pajură, fiind în același timp: semn și semnificație. (...) Ținând seama de acest lucru și de faptul că între semnul convențional și semnificația interioară a cuvintelor există o analogie, putem fixa primul principiu pe care ni-l oferă logica dialecticei și anume: dacă un lucru posedă un grup de atribute, el trebuie să aibă și un alt grup de atribute contradictorii. Putem numi acest principiu: legea echivalenței. Realitatea fiind constituită pe principiul echivalenței, cuvintele exprimă această dublă natură a realității. Aceste idei, pe care Arpad Mezei le dezvoltă într-un eseu, ar putea constitui, cu anticipație, de altfel, baza teoretică a inventării limbii leoparde, care nu are nimic din langajul emis în cavitatea bucală, al dadaștilor, și nicio legătură cu letrismul, apărut mai târziu.”² Interesant de remarcat aici, încă o dată, reînțoarcerea la referințe culturale care în epocă (anii '80) puteau surprinde prin stranietatea lor – Mezei

¹ Arpad Mezei, *Liberté du langage*, in *Le Surréalisme en 1947*, Maeght Éditeur, Paris, 1947, 59, 61.

² Virgil Teodorescu, *Poem în leopardă – Poemul regăsit*, în *Un ocean devorat de licheni*, op. cit., 193–194

rămăsese un autor cu o prezență extrem de discretă în cadrul culturii maghiare, iar textele sale scrise în limba franceză (precum cea amintită de Teodorescu) nu au pătruns aproape deloc în câmpul cultural maghiar. Tocmai aceste analogii (cu colecția *Infra-Noir* de la București, editată în limba franceză) ne arată – împreună cu prezentarea vizuală a volumului, având incluse șase „stilamancii” care amintesc de experimentele vizuale ale grupului supraréalist din anii ’40 – că Teodorescu voia de fapt „regăsirea” mai multor lucruri în afară de poemul în leopardă. Din această dorință rezultă cel mai probabil și un alt moment memorabil al volumului respectiv, într-un alt sens de această dată: narațiunea tristă care se deconstruiește pe sine în poemul *Eram pertu*, adresat lui Gellu Naum.¹ De aici se vede deja pentru Teodorescu imposibilitatea de a se regăsi în totalitate. Ceea ce spre sfârșitul anilor ’60 părea o posibilitate reală, se sfârâmă și se prăbușește privit din anii ’80. Textele pot fi regăsite, chiar și publicate încă, dar efectul lor depinde deja de alte contexte – politice.

¹ Idem, 174–177.

Apolodor și Zebegény

Despre cărțile pentru copii de Gellu Naum și traducерile acestora în maghiară

Personajul literaturii pentru copii ca dorința întruchipată

În *Le Père Goriot* de Balzac, încă la începutul romanului putem citi următoarea afirmație, legată de Madame Vaquer: „*toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne*”. Într-o oarecare măsură, este vorba aici despre cheia caracterizărilor (de tip realist) din romanele lui Balzac: personajele sunt abordate dinspre spațiul și împrejurările în care se mișcă, fiind într-un fel rezultatul acestora.

În domeniul literaturii pentru copii – se arată într-un studiu recent despre acest aspect – nu mai există spații ample pentru crearea unor relații atât de complexe între personaje și împrejurări. Cu toate acestea, nu putem nega că unele caractere ale literaturii pentru copii sunt chiar foarte bine conturate, specifice, memorabile. Caracterizarea complexă, analitică este înlocuită cel mai des de către factorul dorinței, acest aspect constituind de fapt un fel de set de obiective pentru personaje.¹ Personajului care pornește pe urmele dorinței sale supreme i se deschide îndată un drum echivalent cu o structură narativă

¹ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, Armand Colin, Paris, 2010, 84–86.

mai mult sau mai puțin complexă. Generalizând, putem chiar afirma că personajul literaturii pentru copii exprimă și întruchipează o dorință, dorința fiind factorul care îl aduce la viață. Este aproape imposibil să separăm personajul de dorință.

Cartea cu Apolodor de Gellu Naum, care a apărut inițial în 1959,¹ este astăzi material de studiu în clasele primare, fiind considerat un clasic al literaturii române pentru copii, iar muzica excelentă a Adei Milea² a facilitat ca textul lui Naum să fie din ce în ce mai prezent și în săli de spectacol sau combine muzicale. Efectul dorinței, discutat mai sus, este esențial pentru analiza *Cărții cu Apolodor*, din cel puțin două motive: primul este chiar tipul acțiunii din carte, care se caracterizează printr-o hoinăreală a personajului principal pe tot globul. Pinguinul Apolodor pornește în urma dorințelor sale ori de câte ori rostește o frază de tipul „mi-e dor de frații mei din Labrador”, și această dorință îl atrage în tot felul de aventuri și peripeții pe toate continentele, ajungând și în cosmos până la urmă. Celălalt aspect care dă o importanță sporită chestiunii dorinței este chiar numele personajului: *Apolodor*. Numele rimează cu atitudinea recurentă care dinamizează de fapt firul narativ. Mai mult, cuvântul „dor”, se știe, marchează un tip specific al dorinței, referindu-se la un registru al năzuințelor care lipsește din multe limbi europene – acest sentiment avându-și rădăcinile etimologice latine la intersecția dintre „durere” și „dorință”.

Primul traducător al *Cărții cu Apolodor* în limba maghiară, Majtényi Erik, a schimbat numele protagonistului în traducerea

¹ Gellu Naum, *Cartea cu Apolodor*, ilustrații de J. Perahim, Ed. Tineretului, București, 1959.

² Ada Milea, *Apolodor*, A&A Records, 2003.

publicată în 1963.¹ Dacă ar fi păstrat numele de Apolodor, i-ar fi fost, cred, imposibil să repete artificii poetice al lui Naum din primele versuri ale textului, unde numele pinguinului rimează cu 12 cuvinte diferite, toate sfârșind în *-or*. Pe lângă aceste versuri, numele Apolodor apare desigur și cu alte ocazii în poziție de rimă. Cel mai probabil astfel se explică faptul că traducerea cărții a apărut cu titlul *Zebegény, a pinguin* (Zebegény, pinguinul) în limba maghiară.

Să ne oprim un pic la conotațiile acestor opțiuni de denumire a aceluiași personaj – și la diferențele de percepție pe care aceste opțiuni pot să genereze. În cultura română, numele de Apolodor este bine cunoscut pe urma arhitectului Apolodor din Damasc, cel care este creditat cu construirea Columnei lui Traian, dar și a podului de la Drobeta. Ca nume de pinguin, efectul denumirii este comic desigur tocmai prin acest contrast al legăturii dintre un personaj istoric aparținând panteonului cultural solemn, și contextul cercului contemporan, unde pinguinul Apolodor este un *entertainer*, un pinguin-tenor.

Majtényi Erik optează la rândul său pentru un nume cu o sonoritate comică, efectul comic fiind atins însă prin alte mijloace. Numele provine de la denumirea unui vechi așezământ din zona Budapestei, apărând ca denumire de localitate în arhive încă din secolul 13. Totuși, comicul numelui provine mai degrabă din structura fonetică a cuvântului, și este reafirmat într-un mod cvasi-accidental de către un text al lui Örkény István, prozatorul maghiar celebru pentru umorul său absurd. Într-o scrisoare datată din 1947, Örkény scrie următoarele

¹ Gellu Naum, *Zebegény, a pinguin*, trad. Majtényi Erik, Ifjúsági Könyvkiadó, Bukarest, 1963.

fraze viitoarei sale soții, Nagy Angéla: „... Cei mai mulți bărbați, când sunt interesați de o femeie, spun: Dacă eu v-aș cunoaște pe Dumneavoastră mai bine, și dacă Dumneavoastră m-ați iubi, atunci eu te-aș tutui pe tine și ți-aș spune: Zebegény. (În loc de Zebegény, ei rostesc de cele mai multe ori alte cuvinte la fel de eficiente.) – Eu însă, aflându-mă în asemenea situații, mă uit la femeia respectivă și i-o spun din prima clipă: Tu Zebegény.”¹ Aici, efectul comic este deci cât se poate de direct, contextul cuvântului fiind cel al apelativelor jucăușe pe care îndrăgostiții le rostesc în ipostaze intime, și care (dacă ne îndepărtăm de situațiile respective) în afara acestor contexte, provoacă râsul. De altfel, în structura fonetică a limbii maghiare, cuvântul *Zebegény* se integrează mult mai firesc decât cuvântul *Apolodor* – traducătorul având astfel posibilitatea de a repeta artifiциul poetic al rimelor, chiar dacă numai prin sacrificarea sonorității originale.

Prin urmare, traducerea încearcă să redea umorul care provine din alegerea numelui, într-un alt mod decât originalul. Dacă ar fi să căutăm analogii în literatura maghiară pentru copii din epoca respectivă, *Cartea cu Apolodor* s-ar situa în zona textelor parodice ca *Egy bátor egér viszontagságai* de Bajor Andor (în traducerea lui Alexandru Pezderka, *Felician-cel-Năzdrăvan*),² care se bazează la rândul său pe convențiile romanelor de aventuri, dar, ca și *Cartea cu Apolodor*, aceste convenții sunt

¹ *Tengertánc. In memoriam Örkény István*, coord. Réz Pál, Nap Kiadó, Budapest, 2004, 47.

² Bajor Andor, *Egy bátor egér viszontagságai*, Ifjúsági Könyvkiadó, Bukarest, 1960; Bajor Andor, *Felician-cel-Năzdrăvan*, în românește de Alexandru Pezderka, Editura Ion Creangă, București, 1984.

regândite dintr-o perspectivă ludică. La Bajor, numele protagonistului, Felician, are conotații grave, elevate, ca și cel al lui Apolodor. Această gravitate este însă contracarată de caracterul aventurilor în care șoarecele, respectiv, pinguinul antropomorfizat sunt implicați. Demény Péter scrie despre cartea lui Bajor următoarele: „Are toate ingredientele schematic: eroul neînfricat, insula, jungla, Polul Nord, marea, călătoria cu avionul și vaporul, vânătoarea de balene, motani setoși de sânge, indieni, pirați, și nu în ultimul rând, dar în mod firesc, adorabila Cecilia Chițchițan. (...) *Felician-cel-Năzdrăvan* este o superparodie, în sensul că parodizează toate banalitățile romanelor de aventuri. (...) Cel mai amuzant este însă modul în care autorul caricaturează tipul de narațiune atotștiutoare al unor scriitori de romane de aventuri.”¹ O tehnică asemănătoare întâlnim la Naum, care recurge de multe ori la un efect de falsă autenticitate motivând fragmentaritatea acțiunii prin faptul că notițele protagonistului au fost parțial distruse ori sunt ilizibile („s-au păstrat puține file / Și-n cronica acelor zile / Sînt scriși doar: munții Tinkmerkþuk”; „Și iar e manuscrisul ud, / Pătat, murdar, îngrozitor...”). Datorită acestor aspecte (pe lângă altele, desigur) putem afirma că volumele lui Naum și Bajor sunt în egală măsură opere de tip „crossover”,² cu un cod dublu de lectură, adresându-se atât copiilor, cât și adulților.³ O cunoaștere aprofundată a

¹ Demény Péter, *A végigrágott sztereotípiák. Egy bátor egér mint szerző*, Korunk 10/2002, 64–65.

² Kimberley Reynolds, *Children's Literature. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2011, 25–27; 83.

³ La Gellu Naum, această tehnică este cât se poate de conștientă: „În ceea ce mă privește, deși nu mă consider scriitor pentru copii prin permanența preocupării, cele 5-6 cărți pentru cei mici pe care le-am publicat pînă

convențiilor genului literaturii de aventuri, experiența legată de lectura unor opere aparținând acestui gen literar contribuie într-un mod decisiv la recunoașterea complexității acestor texte.

Dacă am încerca să deducem – într-un mod puțin exagerat, poate – esența sensurilor cărții lui Naum în românește și în maghiară, originalul *Cărții cu Apolodor* ar fi o carte despre *dor* și *dorință*, iar *Zebegény, a pingvin* o carte despre căutarea și *constituirea eului*. Cuvântul care rimează cu numele pinguinului în varianta maghiară este de foarte multe ori pronumele *én* (eu). Sigur, aceste două variante de interpretare (cum am încercat să demonstrez încă din primele fraze ale acestui articol) se suprapun și se completează reciproc.

Narațiunea parodică și metamorfozele acesteia

În 1959, apariția *Cărții cu Apolodor* a însemnat un nou episod (într-un fel, de succes)¹ al existenței lui Gellu Naum la periferiile literaturii române. Ca fost membru al grupului

acum mi-au întărit convingerea că literatura destinată preșcolarilor trebuie să placă, în primul rînd, colaboratorului anonim, care o repovestește. Cînd poeziile nu sînt simple exerciții de memorizare, copilul le ascultă și le înțelege în măsura în care părintele sau educatorul, apreciindu-le el însuși, pune suficientă căldură în redarea lor.” Gellu Naum, *Creația artistică destinată copiilor. Opinii cu privire la poezia pentru copii*, în *Unele probleme ale literaturii pentru copii*, Ed. Tineretului, București, 1967, 37.

¹ Conform datelor din colofon, prima ediție românească din 1959 a apărut în 14150 de exemplare, fiind retipărită de mai multe ori în următoarele decenii, atât în epoca comunistă, cât și cea postcomunistă. De altfel, numărul de exemplare publicate, notate în edițiile în limba maghiară, este de 7140 (*Zebegény, a pingvin / Cartea cu Apolodor*), respectiv 7120 de exemplare (*Zebegény újabb kalandjai / A doua carte cu Apolodor*), acestea nemaifiind retipărite ulterior.

suprarealist de la București, Naum a fost forțat de către politicile culturale comuniste din România să-și oculteze toată creația sa de dinaintea anului 1947. Perioada dintre 1947 și 1968 (anul apariției volumului *Athamor*) este, în viziunea ulterioară a autorului, o paranteză intercalată în opera sa: este perioada publicării multor traduceri, a unor cărți pentru copii (*Filonul* – 1952, *Tabăra din munți* – 1953, *Așa-i Sanda* – 1956, *Cel mai mare Gulliver* – 1958, *Cartea cu Apolodor* – 1959, *A doua carte cu Apolodor* – 1964), a două volume de versuri (*Poem pentru tinerețea noastră* – 1960, *Soarele calm* – 1961) care afișează figura unui poet angajat (ce-i drept, acest angajament politic este transferat în volumele de versuri într-o mare măsură în rememorarea trecutului ilegalist al anilor '30), dar care n-au avut parte de altfel de o receptare pozitivă din partea criticii de factură stalinistă,¹ ostilitatea receptării datorându-se într-o mare măsură formatului de vers liber, asociațiilor insolite, cu tentă ambivalentă din punctul de vedere al atmosferei poemelor. Acest model al carierelor literare (în care autorii consacrați sunt deturnați în perioada stalinistă de pe traseul genurilor preferate dinainte – poezie sau proză –, fiind nevoiți să desfășoare o activitate de traducător, de autor de literatură pentru copii etc.) este prezent și în cadrul culturii maghiare, autori ca Weöres Sándor, Kassák Lajos, Tamkó Sirtó Károly, Nemes Nagy Ágnes și alții producând în această perioadă texte devenite clasice ale literaturii maghiare pentru copii.

¹ Ioana Dunea, *Literatura reideologizării. 1957–1964. Poezia*, Tracus Arte, București, 2012, 161–162.

Așa-i Sanda (1956) și *Cel mai mare Gulliver* (1958) sunt primele experimente ale lui Gellu Naum în domeniul versurilor pentru copii. Aceste volume au apărut imediat după publicarea lor și în traducere maghiară.¹ Nu insist aici asupra analizei pe larg a acestor volume care n-au avut un impact deosebit în cultura română (nefiind retipărite după primele ediții, doar *Cel mai mare Gulliver* beneficiind de o nouă ediție recentă, din 2013).² În cazul traducerii din *Așa-i Sanda*, traducătorul recurge la aceeași tehnică de schimbare a numelui (din Sanda devine Sári în versiunea maghiară), căutând un nume comun, frecvent utilizat la acea vreme în familiile maghiare pentru a echivala numele original Sanda. Matei din *Cel mai mare Gulliver* devine Matyi, diminutivul din Mátyás, opțiune firească, la îndemâna traducătorului, etimologia acestor nume fiind comună. Ca și în cazul celeilalte cărți, traducerea redă tonul „poveștilor cu tâlc”, puțin relativizat prin umor în ambele volume.

Modelul amintit al carierelor literare deturnate (dar într-un fel benefice din perspectiva literaturii pentru copii) rămâne valabil în cazul *Cărții cu Apolodor* – cu mențiunea că procesul canonizării acestui text deosebit a avut totuși câteva etape

¹ Gellu Naum, *Kicsi Sári*, trad. Majtényi Erik, Ifjúsági Könyvkiadó, Bukarest, 1956; Gellu Naum, *A legnagyobb Gulliver*, Ifjúsági Könyvkiadó, Bukarest, 1958. În cazul acesteia din urmă în publicație nu apare deloc numele numele traducătorului. S-ar putea să fie vorba doar de o simplă eroare a tipografiei, volumul fiind tradus cel mai probabil de același Majtényi Erik ca în cazul celorlalte volume pentru copii scrise de Naum.

² Gellu Naum, *Cel mai mare Gulliver*, pref. Dan Stanciu, Editura Arthur, București, 2013.

intermediare. Textul primei ediții din 1959 – care prin alegerea protagoniștilor, tonului, tehnicii narative a avut deja câteva trăsături care puteau fi considerate subversive în contextul producției de literatură pentru copii al vremii –,¹ după cum se știe probabil în urma unor analize deja efectuate, diferă într-un mod consistent de varianta finalizată în ediția din 1975, varianta reluată în edițiile ulterioare, precum și în adaptările muzicale realizate de Ada Milea. În contextul analizei noastre, de aici rezultă și faptul că deși *Cartea cu Apolodor* are o traducere publicată în limba maghiară, această traducere necesită ajustări consistente înaintea unei eventuale republicări, fiind realizată după prima ediție a cărții. Să reluăm deci principalele diferențe textuale dintre cele două ediții, pentru a vedea în ce măsură *Zebegény, a pingvin* ar putea participa la dialogul intercultural al literaturilor pentru copii din anii '50–'60.

Diferența principală dintre cele două ediții (românești) este de ordin cantitativ: dacă prima ediție conținea doar 55 de capitole numerotate, în varianta finală numerotarea ajunge până la

¹ În teza sa de doctorat despre literatura română pentru copii, Roxana Florentina Jeler arată într-un mod convingător distanțarea *Cărții cu Apolodor* de canoanele literaturii românești pentru copii din acea vreme: alegerea eroului, pasăre exotică față de viețuitoarele din ogradă care populau poezia românească pentru copii, este deja un element al acestei distanțări; lipsa tonului didactic, perspectiva lărgită oferită de călătoriile protagonistului, problema „personală” a acestuia („mi-e dor de frații mei din Labrador”), și în general, sentimentele apropiate de cele ale copilăriei erau o noutate relativă la acea vreme, ca și discursul „aparent obiectiv” al naratorului. Cf. Roxana Florentina Jeler, *Poezia ca spectacol I. Gellu Naum: Cărțile cu Apolodor*, în *Poezia pentru copii în literatura română. Specificitate și implicații didactice*, teză de doctorat, coordonator științific: Prof. dr. Ion Pop. Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj Napoca, 2011, 184–186.

71. Astfel, în cea de-a doua variantă sunt incluse noi capitole și noi călătorii în locuri neexplorate. Pe lângă aceste noi aventuri există însă și o parte a acțiunii în care episoadele sunt sensibil rescrise – să menționăm încă de la început că această rescriere este într-un mod cert cât se poate de benefică pentru ansamblul cărții, totodată facilitând păstrarea unor pasaje inițiale – recontextualizate – și în varianta cea nouă. Este vorba despre episodul în care, în varianta finală, Apolodor ajunge pe Lună cu o rachetă, episod care lipsea din ediția din 1959. (Să ne amintim în analiza acestui episod și de faptul că prima aselenizare a lui Neil Armstrong a avut loc abia în 1969, la zece ani după publicarea primei ediții ale *Cărții cu Apolodor*.)

Principalele diferențe ale reinterpretării/rescrierii se observă deci în abordarea de către autor a episodului Saint-Louis, acest episod al variantei inițiale putând fi integrat fără mari probleme într-o logică a propagandei antiamericane din anii '50 ai Războiului Rece, fiind o critică actualizatoare a societății nord-americane. În edițiile de după 1975, acest aspect dispare din carte datorită schimbărilor textuale, dar și structurale. În varianta originală, pinguinul este prins într-o conspirație globală. „Și s-au oprit cumpliții zbiri, / La ora unu jumătate, / În fața unei vechi clădiri. // Era o casă mare, mare, / Cu geamurile ferecate, / Cu poarta prinsă în zăvoare, / Cu sonerii automate, / Și, chiar deasupra, la intrare, / Scrisese cineva, cu cretă: / Amicii armei nucleare / *Asociație secretă*. (...) // Și s-a trezit Apolodor / Că-i scos din sac și aruncat / Pe florile unui covor / Din «marea sală pentru sfat». / Erau acolo adunați / Cei mai bogați dintre bogați, / Stăpînii marilor averi, // Un amiral, vreo trei bancheri, / Și fabricanți, nu mai știu cîți, / «Amici ai armei

nucleare». // Și îl priveau posomorîți, / Șezînd cu nasul în pahare...” Registrul parodic este evident încă din acest text, inscripția de *Asociație secretă* marcând acest aspect într-un mod neechivoc. În varianta rescrisă, descrierea zonei și a clădirii este aproape neschimbată, doar locul societății amicilor armeei nucleare fiind preluată de către o societate secretă americană mai „tradițională”, Ku-Klux-Klan (care, nu întâmplător, este prezentă de altfel și în *Aventurile lui Huckleberry Finn* de Mark Twain). Pinguinul care tocmai se trezește este deci întâmpinat în varianta cea nouă de către indivizi mascați, urâți, în locul miliardarilor corupți și alcoolici.

În varianta din 1959, episodul rachetei este precedat de un plan sinistru, având o logică adaptată într-un mod specific economiei globale, hotărârea societății secrete fiind următoarea: „Noi, adunați în Saint-Louis / Cu toată graba necesară / Ne-am sfătuit și am decis: // Acest străin va fi trimis / S-arunce-n fiecare țară / O mică bombă nucleară. // În misiunea lui secretă / Va fi trimis cu o rachetă. // De va ieși, cumva, război, / Sîntem nevinovați, firește: / Străinul nu e de la noi; / Ce face el, nu ne privește... / Vom da, la vremea cuvenită, / Anunț că Banca împrumută / Oricare țară pustiită / (Dobîndă: nouăzeci la sută)”. În varianta rescrisă, Ku-Klux-Klan se mulțumește cu îndepărtarea (ce-i drept, destul de costisitoare a) pinguinului, ca act de răzbunare pentru faptul că membrul societății, Salliver Tom a ajuns după gratii din cauza lui Apolodor. Deși acest act nu este un plan direct de asasinare, pare puțin probabil ca pinguinul să ajungă înapoi de pe Lună, în vechea navetă spațială. Desigur, Apolodor supraviețuiește în ambele variante, și aventurile sale continuă în același mod în fiecare dintre ediții.

Din logica acestei rescrieri rezultă și introducerea unor noi episoade remarcabile (precum cel al job-ului de cowboy la o fermă), dar sunt introduse și locații noi ca Tunis și Golful Syrthelor,¹ pinguinul călătorind în noua variantă prin Sahara, Africa de Sud, India, Tibet și Oceania. Astfel se conturează un traseu care parcurge tot globul, din varianta inițială lipsind de exemplu Asia în totalitatea ei. Aceste episoade noi înseamnă și introducerea unor personaje noi (de exemplu, cămila Suzi și sora acesteia de la Tunis), dar și a unor sentimente noi, precum cea a iubirii simțite de către maimuțica tristă dintr-o oază din deșert față de tenorul Apolodor.

O inventariere cât se poate de sumară – ca și cea anterioară – a efectelor rescrierii ne arată de fapt că, în noua variantă, Naum întărește legăturile textului cu genul romanelor de aventuri, introducând noi variante de subgenuri precum cea a western-ului, a călătoriilor pe Mississippi de tipul celor scrise de Mark Twain, a aventurilor din deșert, a călătoriilor pe Lună, a romanelor de dragoste sau de tip *success-story*.² În excelenta interpretare a textului, Roxana Florentina Jeler ne demonstrează și

¹ Este de remarcat că Naum este traducătorul în limba română al celebrului roman de Julien Gracq (*Le Rivage des Syrtes*, 1951), varianta românească fiind publicată în 1970: Julien Gracq, *Țărnuțelul Syrthelor*, trad. Gellu Naum, Univers, București, 1970.

² De fapt, literatura pentru copii poate fi văzută ca o categorie integratoare de genuri: „Children’s literature is sometimes referred to as a genre on the grounds that it is a distinct category of publishing with recognized conventions that set up certain expectations in its readers. One problem with this view is that children’s literature also contains all the genres and subgenres used to classify writing, from ancient and broadly based terms such as tragedy, comedy, epic, poetry and drama, to recent and much more specific labels such as chick-lit.” Kimberley Reynolds, *Children’s Literature*, op. cit., 77.

faptul că numele de locuri din poemul epic sunt de fapt denumiri care au semnificații specifice pentru un cititor adult, avizat: „Pretutindeni referințele geografice par să reprezinte mai mult decât simple indicații de călătorie. Se desenează, în fapt, un fel de hartă a literaturii pentru copii, cu opriri în cele mai cunoscute puncte ale ei, recomandând o altfel de călătorie, la fel de frumoasă, o călătorie prin cărțile copilăriei.”¹ Faptul că denumirea locurilor face parte dintr-o schemă intertextuală discretă, este marcată și de asumarea directă a unor referințe intertextuale la romanele lui Jules Verne, personajele acestora fiind rescrise aici într-un registru parodic:² Cyrus Smith, eroul *Insulei misterioase*, devine în *Cartea cu Apolodor* căpitan alcoolic al unui vapor depravat. Personajul pozitiv al savantului doctor Fergusson din *Cinci săptămâni în balon* apare aici reinterpretat în „savantul” Fergus Mac-Piggott, care enunță teorii derizorii despre originea marțiană a lui Apolodor cel îmbrăcat într-o platoșă medievală.³

Prin urmare, în ediția definitivă a *Cărții cu Apolodor* se intensifică caracterul de parodie a romanelor de aventuri. Pe lângă argumentele descrise mai sus putem adăuga și altele, referitoare de exemplu la diferitele identități, măști și ipostaze asumate de către Apolodor în decursul acțiunii din noua variantă. Pinguinul este însă dislocat de fiecare dată din aceste

¹ Roxana Florentina Jeler, *Poezia ca spectacol*, op. cit., 188-189.

² Ion Pop consideră parodia o tehnică specifică lui Naum și în textele sale scrise „pentru adulți”, cf. Ion Pop, *Gellu Naum. Poezia contra literaturii*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj, 2001, 190-191.

³ Referirile la Verne sunt analizate într-un context istoric, pe larg de către Jeler, op. cit., 186-187. Gellu Naum este de altfel traducătorul mai multor romane de Verne în perioada anilor '50-'60.

identități provizorii prin efectul dorinței, și pornește din nou în urma dorului său. Poanta finală este aceeași în fiecare dintre ediții: în cea mai mare parte a cărții, Apolodor încearcă un dor al familiei și pornește pe urmele lor, găsimdu-le până la urmă la Polul Sud; dorul însă este departe de a-și fi terminat funcționalitatea – pinguinul ajungând până la urmă înapoi, la punctul de pornire, în cercul de la București. Și totul ar putea începe din nou.¹ Rescrierea apropie deci lecturile textului centrate pe problema dorului și respectiv a eului, varianta finală hiperbolizând și mai mult motivul căutării de sine, amplificându-l până la un punct al neverosimilului comic.

Posteritatea pinguinului

Ediția din 1959 a *Cărții cu Apolodor* a fost ilustrată de către Jules Perahim, cel care a ilustrat și multe alte cărți scrise de Naum, scriind împreună și texte literare la patru mâini. Este oarecum surprinzător prin urmare că *A doua carte cu Apolodor*, publicată în 1964, este ilustrată de către însuși Gellu Naum. Aspectul vizual al volumului este interesant – dintre metodele specifice ale suprarealismului recunoaștem tehnica

¹ Acest motiv este prezent deja în primul volum de versuri pentru copii, scris de Naum, *Așa-i Sanda*: „Poate știi, așa socot, / țara unde împărat / e piticul Barbă-Cot / sau Motanul-Încălțat / poate știi alte coclauri / unde zmei sînt și balauri, / sau vei fi știind cumva / despre peștera adîncă / unde sta Ali-Baba / rezemat de-o stîncă. // Poate că, din întîmplare, / să te fi ajuns vreun zvon / despre insula în care / locuiește Robinson, / poate știi țări, sumedenii, / munți înalți, riuri domoale, / și grădini cu mirodenii, / și livezi cu portocale, / și poieni înmiresmate, / sau știi locuri ca-n povești... / Care ți-e mai drag din toate? // – Cel mai drag? La București.” (*Geografie*)

colajului, îmbinând desene proprii cu fotografii, sugerând materialitatea elementului vizual. Cartea a apărut în 1964 și în maghiară (*Zebegény újabb kalandjai*), în traducerea aceleiași Majtényi Erik, reluând ilustrațiile originale ale autorului.¹

Structura acestei cărți diferă radical de structura *Cărții cu Apolodor*. În locul narațiunii lineare găsim episoade singulare, hazlii, cu personaje recurente.² Prietenii lui Apolodor sunt aici leul Amedeu (în varianta maghiară, Aladár) și cangurul Ilie (Illés, în varianta lui Majtényi Erik). În cazul găsirii variantelor maghiare ale numelor, Majtényi recurge la aceeași analogie a conotațiilor și sonorității ca în cazul protagonistului pinguin, soluția Amedeu–Aladár fiind adecvată din acest punct de vedere.

Deși mai puțin reușită decât primul volum, *A doua carte cu Apolodor* merită atenția noastră din cel puțin două puncte de vedere: în primul rând, felul în care aspectele vizuale și textuale interferează (se întâmplă frecvent în carte ca textul propriu-zis să nu conțină poanta care apare de fapt în imaginea adiacentă),³

¹ Gellu Naum, *Zebegény újabb kalandjai*, trad. Majtényi Erik, Ifjúsági, Bukarest, 1964.

² Înainte de apariția lor în volum, multe dintre episoade au fost publicate ca benzi desenate, cf. Jeler, op. cit., 196.

³ În anii 1970, Naum pare interesat și în domeniul altor genuri de tehnicile de colaj experimentate de către Max Ernst. Pentru volumul său din 1975, el concepe varianta vizuală din *Avantajul vertebrelor*. Cf. observația Simonei Popescu legată de republicarea acesteia în *Operele* lui Gellu Naum: „O problemă specială pune *Avantajul vertebrelor*. Compus de autor ca un colaj de decupaje dintr-un catalog vechi de modă și versuri intercalate, ciclul apare în *Descrierea turnului* doar ca text, dar cules cu un corp mic de literă, corespunzător statutului de legendă a imaginilor, ceea ce dovedește că inițial se pregătise publicarea integrală, dar redacția (sau cenzura?) a decis înainte de trimiterea la tipar eliminarea imaginilor.” Gellu Naum, *Opere I. Poezii*. Polirom, Iași, 2011, 64. *Descrierea*

iar în al doilea rând, apariția unor elemente ale mitologiei specific suprarealiste a lui Gellu Naum, mitologie dezvoltată în volumele publicate în perioada 1945–1947, dar și în cele de după *Athanos*: arheologia, lumea subacvatică, adoptarea unor măști sunt doar câteva dintre aceste elemente: „Astfel, înotând de zor, / A găsit Apolodor / Locul cel mai răcoros / Printre scoicile tăcute, / Printre navele pierdute / Care dorm acolo, jos, / Încate printre stânci, / Pe sub apele adânci.” Aici, lumea subacvatică este sinonimă cu somnul și reveria, care facilitează accesul la comori ascunse. Într-un alt text care se bazează pe un gag vizual, oglinda va fi obiectul care reîntregește un obiect arheologic găsit numai fragmentar: „Pe sub vechile cetăți / Se găsesc antichități. // Câte unele (nu toate) / S-au păstrat pe jumătate. // Deci, săpând, Apolodor / A găsit o jumătate / Dintr-un antic senator / Cu veșminte colorate / Și i-a spus lui Amedeu: / – Țsta-i bun pentru muzeu. / Ia te uită cum îl dreg: / În oglindă e întreg...”

Pe lângă sfera vizualității, comicul apare în această carte datorită unui efect al așteptărilor răsturnate, dar și a unei tonalități parodice care aici vizează cel mai des didacticitatea unor texte de literatură pentru copii. Morala textelor din *A doua carte cu Apolodor* este de multe ori exagerată sau se anulează pe sine – în cazurile în care este prezentă.¹ Traducerea lui Majtényi redă într-un mod fidel aceste aspecte, și aici textul nefiind modificat ulterior, avem prin urmare o traducere integrală publicată în limba maghiară.

turnului apare în 1975 (Albatros, București, 1975.), iar în următorul volum din 1980 al lui Naum (*Partea cealaltă*, Cartea Românească, București, 1980.) apare și varianta inițială a ciclului.

¹ Cf. Jeler, op. cit., 200.

Adaptările muzicale ale Adei Milea au fost deja puse pe scenă în mai multe limbi – în engleză și germană avem posibilitatea să le vedem pe internet. Este de văzut încă dacă textul lui Majtényi în maghiară ar putea fi îmbinat cu muzica Adei Milea – schimbarea numelui protagonistului pune totuși câteva probleme din acest punct de vedere. Un pas important spre realizarea unui asemenea proiect ar fi desigur publicarea în maghiară a variantei definitive a *Cărții cu Apolodor*, cu ajustările și completările necesare adăugate traducerii lui Majtényi Erik.¹

¹ O asemenea variantă întregită a traducerii a fost publicată până la urmă în 2018: Gellu Naum, *Zebegény, a pingvin*, trad. Majtényi Erik și Balázs Imre József, Kriterion-Művelődés, Kolozsvár, 2018.

Suprarealism și postsuprarealism în revista nord-americană *Arkánium*

Opțiunea denumirii

Revista *Arkánium* (1981–1996) din Washington / Silver Spring a devenit în timp o referință stabilă în discuțiile despre avangarda și neoavangarda literaturii maghiare. De remarcat că prefixul *neo-* din termenul de neoavangardă este discutabil din mai multe puncte de vedere: în primul rând pentru că autorii înșiși ai cercului revistei (András Sándor, Bakucz József, Kemenes Géfin László, Vitéz György) se autodefinesc frecvent ca avangardiști, fără prefix. Alt argument care limitează relevanța termenului de neoavangardism în acest caz s-ar putea baza pe o prezență accentuată a ideilor și tehnicilor suprarealiste la mai mulți autori ai revistei: continuitatea proiectului suprarealist până în anii '60 legitimează într-un fel revendicarea unei identități suprarealiste și în cadrul unui asemenea grup, autorii maghiari din exil ai grupării *Arkánium* debutând cu versuri și proză încă din anii '50 și '60. Desigur, momentul fondării revistei este deja ulterior față de sfârșitul mișcării suprarealiste, dar în ceea ce privește fondul ideatic, autorii-redactori se inspiră intens din André Breton și alți teoreticieni din jurul său. Opțiunea pentru denumirea *Arkánium* marchează în sine această conexiune asumată, iar în textul programatic publicat în primul număr găsim și alte argumente în favoarea

interpretării proiectului într-un context suprarealist/post-suprarealist: „Arkánum: lucrare secretă, leac secret. «La grande ennemie de l'homme est l'opacité» (Breton, *Arcane* 17). Leacul latent pentru o maladie latentă este poezia. Serul este mai eficient într-o formă concentrată decât după diluare; cooperarea dintre patru poeți, bazată pe o asociere de idei și valori este mai efecace decât publicarea individuală într-un mediu străin. (...) Scopul nostru este spintecarea texturilor tabuizante, luminarea opacității. Limbajul direct, deschis are un efect asupra spiritului comun, participă la formarea și schimbarea mentalităților. Sursa acestui proces de schimbare este omul care creează într-o stare de libertate și independență deplină; el însuși este atelierul secret și lucrarea secretă. «Milkweed the sustenance as to enter arcanum» (Pound, *Cantos*). Din universul viu, din realitatea de dincolo de rațiune ne culegem ierburile de leac și concepem elementele libertății din cele determinate.”¹ Se știe că deși tehnicile, poeticile, termenii-cheie ale suprarealiștilor s-au schimbat de-a lungul existenței grupului suprarealist, între 1924 și 1969, Breton a rămas consecvent ideii reluate și în acest text programatic, și anume obiectivului pătrunderii într-o realitate de dincolo de rațional, sperând, de la realizarea acestui obiectiv, o eliberare efectivă de constrângerile de orice fel.

Ca și în cazul altor reviste maghiare de la Kassák Lajos încoace, nu este vorba nici aici despre fondarea unei reviste alinate unui singur curent avangardist: în *Arkánum* se observă o prezență sintetizantă a mai multor curente moderniste.

¹ ***: *Arkánum*. Arkánum 1 (1981). 3.

Arcane-ul lui Breton este important pentru autori, desigur, dar împreună cu *arcanum*-ul lui Pound. Prin urmare, prezența suprarealismului în revistă, deși este o prezență puternică, accentuată, nu poate fi considerată o prezență exclusivă. În cele ce urmează, voi inventaria structura și tipologia acestei prezențe: care sunt autorii și problematicile care asigură o notorietate a suprarealismului în cele 12 de numere publicate ale revistei de-a lungul existenței sale.

Fefe suprarealiste

Suprarealismul a avut și are mai multe fețe, chiar și din perspectiva participanților direcți la mișcarea suprarealistă de-a lungul istoriei acesteia, dar și în interpretările ulterioare. În opțiunea mea interpretativă, bazată pe teoriile formulate în manifestele curentului, suprarealismul nu este o categorie „estetică”, iar poeticile suprarealismului au avut mai multe variante la rândul lor, viziunea suprarealistă care tinde spre cunoașterea unor realități încă necunoscute, ca și raportarea reflexivă, chiar și antagonistică la problematicile ridicate de către gruparea lui Breton (revoluția, visul, psihanaliza, mitul etc.) fiind esențiale în căutarea unor suprarealisme dincolo de suprafață. În cazul revistei *Arkánium*, aceste preocupări se verifică, după cum am văzut, chiar și în textul programatic și în denumirea asumată a revistei, putem deduce deci o abordare reflexivă a suprarealismului.

În istoriile literare maghiare, suprarealismul este reprezentat cel mai adesea de un prim val suprarealist, grupat în jurul revistei *Dokumentum* (1926–1927) de la Budapesta, editat de Kassák Lajos. Această etapă poate fi echivalată într-o mare

măsură etapei în care prezența suprarealismului din România este asigurată de către revista *unu* și autorii acesteia. În ambele cazuri, este vorba despre experimente legate de scriitura automată și de imagistica hazardului insolit. Poeții maghiari care se inspiră din această tehnică și chiar teoretizează unele aspecte ale acestei scriituri sunt Déry Tibor, Illyés Gyula și Németh Andor, la Kassák acest tip de scriitură fiind mai rară și doar episodică, iar departe de revista *Dokumentum* mai are ecouri și la József Attila de exemplu. Primul val al suprarealismului maghiar se stinge rapid, majoritatea autorilor schimbându-și discursul poetic spre variante moderniste mai moderate. S-a scris mai puțin despre al doilea val, postbelic al suprarealismului maghiar, poate pentru că activitatea grupării Europai Iskola s-a concentrat asupra artelor plastice, dar ultimele cercetări evidențiază o activitate teoretică și literară extrem de interesantă în cazul unor autori ca Mezei Árpád și Pán Imre, cu influențe și confluente în opera literară și eseistică a lui Weöres Sándor sau Hamvas Béla. Aici, analogiile dintre al doilea val suprealist român și maghiar pot fi susținute și cu argumentele contactelor directe și indirecte între aceste grupări.¹ Dacă am încerca să ne gândim la revista *Arkánium* ca la al treilea „val” suprealist maghiar, ar fi poate o exagerare, dar mai ales opera poetică a lui Bakucz József (1929–1990), traducător al unor importante texte bretoniene (*Poisson soluble*, fragmente din *Arcane 17* etc.), dar și autor al unor texte teoretice subtile, ar constitui o bază solidă în vederea unui asemenea demers, pe

¹ Vezi Balázs Imre József, *Viziunea colaboratorilor români și maghiari despre Expoziția Internațională a Suprarealismului din 1947*, Caietele Avangardei 10/2017, 115–121. (Articol publicat și în volumul de față.)

lângă alte argumente enumerate în cele ce urmează. Pornind de la aceste premise, aş delimita 5 tipuri ale prezenţei supra-realiste în revistă.

1. *Textele teoretice și literare ale lui Bakucz József*. În numărul 9 al revistei, dedicat memoriei lui Bakucz, decedat recent la acea dată, apare un text postum, intitulat *Școala poetică neosuprarealistă Bakucz*,¹ în care poetul se caracterizează ca un suprarealist de generația a 3-a, împreună cu alți colegi apropiați. În acest text apare foarte nuanțat o idee recurentă a lui Bakucz și a avangardiștilor în general, referitoare la readucerea poeziei între realitățile cotidiene. Ideea de bază este că nu poezia este cea care trebuie să se schimbe ca să-și găsească o funcționalitate cotidiană, ci societatea trebuie să realizeze (prin prisma unor noi descoperiri științifice etc., Bakucz fiind el însuși inginer ca formare) că funcția poetică își are rostul în domeniul cunoașterii. Alte texte teoretice și poetice (cu intertexte bretoniene pe alocuri) în care Bakucz își dezvoltă această viziune originală, bazată pe ideile primului suprarealism, sunt *Omul, animalul poetic, Nobilissima visione, Vise și viziuni*.²

2. *Prezența lui Mezei Árpád pe paginile revistei*. Mezei este fondator și teoretician de marcă a grupării Európai Iskola de la Budapesta (1945–1948), autor al generației suprarealiste postbelice, cunoscut și pe plan internațional datorită cărților sale scrise și publicate în franceză împreună cu Marcel Jean. În

¹ Bakucz József, *Bakucz neo-szürrealista költői iskola*, Arkánium 9 (1991), 7–8.

² *Az ember, a poétikus állat* (Arkánium 3 (1983), 40–54.); *Nobilissima Visione* (Arkánium 7 (1989), 66–79); *Álmok és víziók* (Arkánium 9 (1991), 71–117).

perioada în care *Arkánium* apare, Mezei este deja el însuși stabilit în Statele Unite, aflându-se în contact cu membrii redacției, și publică frecvent în numerele revistei. Scriind despre artiști plastici ca Vajda Lajos și Jakovits József,¹ artiști din proximitatea grupării Europai Iskola, Mezei creează și o legătură directă între generația a 2-a și a 3-a a suprarealismului maghiar. Într-un mod mai general, ca disponibilitate și teoretizare, alte texte publicate de el pot fi incluse într-un cadru mai larg al preocupărilor suprarealiste sau postsuprarealiste: *Pentru elaborarea unei teorii sistematice ale artei, Literatura nonsense și profesorul de logică*.² Totodată, poetul Baránszky László recenzează în 1984³ volumul lui Mezei, *The Compleat Art Critic*⁴ scris în limba engleză împreună cu T.A. Philips.

3. *O serie de traduceri intitulată Megemésztt apanyák* (în traducere aproximativă: *Tați și mame digerate*). Deși redactorii nu comentează într-un mod explicit selecția publicată în această serie, titlul sugerează caracterul de „tradiție asumată” la care autorii-redactori se raportează. În numerele 6 (1988) și 8 (1991) ale revistei, apar în traducere maghiară textele următorilor autori suprarealiști: André Breton (traducere de Bakucz József), Hans Arp (traducere de András Sándor), Leonora Carrington (traducere de Vitéz György), Tristan Tzara (traducere de Bakucz József), Benjamin Péret (traducere de Vitéz György).

¹ Mezei Árpád, *Vajda Lajos*. *Arkánium* 2 (1981). 67–81.; Mezei Árpád, *Jakovits József művészete*. *Arkánium* 6 (1988). 26–27.

² Mezei Árpád, *A rendszeres művészetelmélet kialakításának kérdéséhez* (*Arkánium* 1 (1981). 92–99.); *A nonszensz irodalom és a logikatanár* (*Arkánium* 8 (1991). 42–50.).

³ *Arkánium* 4 (1984). 106–108.

⁴ Arteditorial Company, Toronto, 1982.

Sigur, pentru a avea o imagine completă asupra acestei tradiții asumate, trebuie să menționăm și numele celorlalți autori moderniști care apar în această serie: Gertrude Stein, Ezra Pound, William Carlos Williams.

4. *Arkánium* este revista care publică pentru prima dată textul postum al lui József Attila, *Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben* (Consemnări de idei libere în două ședințe).¹ Un text scris în contextul unor demersuri (auto)terapeutice, *Consemnări...* a devenit un text intens dezbătut în istoria literară maghiară. Dezbaterea din epocă s-a referit la posibilitatea includerii acestui text bazat pe asociații libere, de multe ori pornografice sau exprimând sentimente de ură sau dispreț față de sine și membrii familiei lui József Attila, în corpusul operelor complete, literare ale autorului. Este clar că acest text nu s-a scris cu intenția de a crea un text literar, totuși, demersul psihanalitic eliberator îl situează în domeniul atât de frecventat de grupul suprarealist de la Paris: documentarea textelor și viselor copiilor sau persoanelor cu probleme mentale. Publicarea acestui text în *Arkánium* coincide totodată cu intenția exprimată de redactori în textul programatic din primul număr: „spintecarea texturilor tabuizante”.

5. *Dosar tematic despre mituri în numărul 4 (1984) al revistei*. Deși aici suprarealismul nu este invocat într-un mod direct, preocuparea redactorilor cu o problemă care în acei ani fusese departe de a fi în vogă, coincide cu programul lui Breton de a explora crearea unor noi mituri. În numărul tematic despre mituri apar, pe lângă texte literare, studii de antropologie și texte teoretice de o factură deconstrucționistă.

¹ *Arkánium* 3 (1983). 4–37.

Contexte și concluzii

Pe baza materialelor revistei, putem ajunge la concluzia că redactorii revistei *Arkánium* pot fi legați conceptual de etapa postbelică a suprarealismului bretonian, reprezentat de opere ca *Arcane 17* sau expoziția internațională suprarealistă din 1947 de la Paris. În această etapă, caracterul revoluționar al suprarealismului nu mai înseamnă un angajament politic direct, ci o revoluție pe plan etic și mental. Din această cauză, caracterul revoluționar părea uneori conservator, raportat la conținuturi din perspectiva neoavangardismelor sincretice, lettriste, vizuale – prezente și în literatura maghiară, mai ales în cadrul cercului parizian al celor de la revista *Magyar Műhely* (Papp Tibor, Nagy Pál etc.).

Totuși, teoriile lui Bakucz, în care dualismele de tip om-natură, știință-artă se dizolvă, devin din ce în ce mai interesante în contextul cercetărilor postumaniste. În viziunea lui Bakucz, se pornește de la ideea abandonării ierarhiilor – de la o lume în care omul, animalul, plantele, cristalele sunt de aceeași factură. Funcția poetică ar putea participa în viziunea lui la conștientizarea unor relaționări nebănuite dintre aceste sfere care sunt ocultate în practicile cotidiene în care omul încearcă să domine natura în moduri diferite, uneori inconștiente. Bakucz vorbește despre o totalitate a realităților în care aceste relații au un sens și care pot coincide într-o oarecare măsură cu suprarealitatea căutată de suprarealiști. Poezia ar putea avea un rost deci în identificarea disfuncționalităților gândirii și practicilor umane dualiste, alternativele oferite trebuind totodată să fie considerate de către științele naturii nu ca excepții

de la regulă, ci ca elemente de integrat în demersul cunoașterii.¹ Bakucz își începe poemul său *Atlantida* astfel: „Ultimul continent, încă neexplorat de oameni, este omul.”² Pornind de la această problemă, autorii de la *Arkánium* încearcă elaborarea unor teorii pe urmele unor autori ca Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, André Breton, Gilles Deleuze și antropologii anilor 1970/80, creând o rețea de idei extrem de interesante și originale.

Am putea deci să identificăm ecouri suprarealiste în această revistă chiar și prin numele de autori suprarealiști publicați aici. Totuși, afinitățile dintre Bakucz&Co. și suprarealism ajung cu mult dincolo de suprafață, devenind în textele lor o modalitate comună de cunoaștere.

¹ Bakucz József, *Az ember, a poétikus állat*, Arkánium 3 (1983), 46–51.

² Bakucz József, *Atlantisz*, Arkánium 2 (1981), 86.

Istorii paralele, cu intersecții

Istoriile *Echinoxului*

Studiind literatura culturilor central- și est-europene în istoricitatea lor, putem observa din când în când analogii și similități între acestea în primul rând în ceea ce privește periodizarea unor fenomene literare, datorită circulației marilor curente de gândire și de poetică, dar și cadrului legislativ-instituțional prin care sunt organizate literaturile țărilor din zonă. În cazul *Echinoxului*, putem vorbi chiar de o instituționalitate comună, care ar presupune cu o mare probabilitate evoluții paralele în ceea ce privește literaturile *Echinoxului* – literatura română, germană și maghiară. În cazul scriitorilor și poezilor români și germani, aceste analogii pot fi verificate deja prin publicații ca *Poezii revistei Echinox. Pagini germane* (Ed. Ioan Mușlea, Limes, Cluj, 2013), sau ediția revizuită a excelenței antologii *Vînt potrivit pînă la tare* (Ed. Peter Motzan, ediția inițială fiind publicată în 1982, ediția completată în 2012, la Editura Tracus Arte, București). Deși unele analogii pot fi descrise și între debutanții maghiari din cea de-a doua jumătate a anilor '70 (așa-numita „a treia generație Forrás”) și optzeciștii români, traducerea și studiile care ar discuta pe larg aceste similități încă lipsesc. Teza de doctorat a lui Szonda Szabolcs, susținută în 2010 la Universitatea București, din care s-au publicat doar unele capitole până azi în reviste de specialitate, a

fost dedicată tocmai acestui studiu comparativ. Concluziile sale ar putea fi rezumate astfel: în cazul ambelor grupuri de autori putem constata: 1. o atitudine defensivă față de contextul socio-cultural plin de constrângeri venite din zona puterii ceaușiste; 2. o raportare polemică la predecesorii literari direcți; 3. o poziționare canonică ulterioară și ezitantă, produsă în ambele cazuri cu precădere în perioada postdecembristă; 4. cenaclurile, antologiile, publicațiile de grup ca formă de manifestare. Din punct de vedere al poeticilor, predispoziția spre ludic și un anumit tip de experimentalism, strânsa relaționare cu elementele cotidianului, o înclinare spre construcții dialogate, plurivoce relevă iarăși similitudini între operele acestor autori.¹

Totuși, intertextualitatea, hibridizarea și alte asemenea tehnici care ar presupune o relaționare într-adevăr organică între literatura maghiară din România și cea română, apar într-o oarecare măsură doar în perioada contemporană, democratică, postcomunistă.

Deși studiile comparative lipsesc încă, în afara lucrării amintite, de remarcat totuși că istoria din perspectivă maghiară a *Echinouxului* (de fapt a paginilor maghiare ale *Echinouxului*) este deja bine documentată, constituind obiectul mai multor studii și teze de doctorat. Surse pentru documentarea istoriei paginilor maghiare apar deja în anii '80: *Echinoux-alakzatok*. (Structurile *Echinouxului*. Masă rotundă) Korunk, 1–2/1980;

¹ Szonda Szabolcs, *Mitologii lirice particulare și „poezia de pe stradă”*. *Maniere și poetici la poeți maghiari și români din România anilor 1970-1980*. *Philologica Jassyensia*, 1/2007, 243-250. (<http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A827/pdf>)

Echinox. Articol în *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon*. / Lexiconul literaturii maghiare din România. Vol. I. Ed. Kriterion, Buc., 1981. p. 431–432.; Beke Mihály András – Bréda Ferenc (red.): *Bábel tornyán* (Turnul Babel. Antologie Echinox). Ed. Kriterion, Buc., 1983.

După 1990, apar noi studii în domeniu: Martos Gábor: *Marsallbot a hátizsákban* (Baston de mareșal în rucsac. Studii, interviuri, antologie de texte ale tinerilor scriitori maghiari din România anilor '70–'80). Ed. Erdélyi Híradó, Cluj, 1994.; Martos Gábor: *Éjegyenlőség*. (Echinox. Studii, eseuri critice) Ed. Erdélyi Híradó, Cluj, 2000.; Ágoston Vilmos: *Az érvéles ideje* (Timpul argumentării. Studii). Ed. Noran, Budapesta, 2000. O nouă teză de doctorat care discută problematica schimburilor de generații literare din anii '70, cu o referire pe larg la articolele din și despre Echinox s-a publicat în 2010 (Miklós Ágnes Kata: *A szóértés feltételei*. (Premisele înțelegerii) Ed. Komp-Press, Cluj, 2010), iar o excelentă lucrare de licență a lui László Szabolcs (susținută la UBB Cluj, publicată parțial în *Korunk, Látó* și *Echinox*) a discutat în 2009 incidențele de interculturalitate reală în *Echinox*. Ediția a doua a *Dicționarului Echinox* (coord. Horea Poenar, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008), cu adenda necesară din numărul aniversar 9–12/2008, incluzând articolele echinoxistilor maghiari scrise de Váradi Nagy Pál, Gyulai Levente și subsemnatul a lărgit numărul surselor accesibile publicului român pentru a se informa despre paginile maghiare din *Echinox*.

Foarte pe scurt, această istorie a paginilor maghiare ar trebui să remarce următoarele: eforturile de întemeietori ale lui Rostás Zoltán și Gaal György (1968–1972), ambiția lui Némethi

Rudolf de a aduce un dinamism accentuat în revistă prin frecventele referiri la cele petrecute la cenaclul „Gaál Gábor” (1971–1973), abilitatea tandemului Egyed Péter și Szócs Géza (1974–1978) de a crea o structură aparte și de a ridica în mod accentuat nivelul calitativ al paginilor maghiare, afinitatea către teoretizare a triadei Beke Mihály András – Bretter Zoltán – Bréda Ferenc (1978–1981), constanța cu care Balogh F. András și Józsa T. István au izbutit într-o perioadă foarte grea a anilor ’80 să realizeze anchete și grupaje tematice interesante (1985–1988), precum și factorul de surpriză cu care Hodor Adél și Sántha Attila (1991–1994) au reușit prin 1992–1993 să provoace poate pentru ultima oară reacții de indignare fertile în cultura maghiară prin intermediul paginilor maghiare ale *Echinoxului*, cu publicarea manifestelor și textelor curentului transmedianist. O altă perioadă recentă de consolidare a paginilor maghiare și de colaborare mai eficientă cu redactorii paginilor române s-a realizat în perioada în care Váradi Nagy Pál și László Szabolcs au devenit redactori ai paginilor maghiare (2006–2009), și în perioada imediat următoare, marcată de activitatea editorială a lui Serestély Zalán (2009–2012). În această perioadă, s-au realizat două grupaje tematice despre literatura maghiară (7–10/2007 și 2/2011), și începând cu această perioadă a devenit firesc ca numerele tematice ale *Echinoxului* să însemne grupaje despre aceeași tematică și pe paginile românești, și pe cele maghiare, numerele cele mai recente fiind redactate conform acestei concepții.

Să vedem totuși și contextul mai larg, de istorie literară, al acestor evoluții. În cea de-a doua jumătate a anilor ’70, odată cu debutul generației 3 din colecția Forrás (Szócs Géza, Egyed

Péter, Cselényi Béla, Balla Zsófia ș.a.) devine din ce în ce mai vizibilă o abordare teoretizantă, ludică, experimentală, intertextualistă a poeziei și o fragmentaritate a prozei în literatura maghiară din România (Mózes Attila, Bogdán László). Fundalul teoretic este întărit de o generație de tineri critici și esești (printre ei, Tamás Gáspár Miklós, Ágoston Vilmos, Molnár Gusztáv) care debutează într-un volum colectiv, *Szövegek és körülmények / Texte și împrejurări* în 1974, și care vor publica în acești ani și volume individuale de eseuri în colecția Forrás. Mentorul acestei generații de teoreticieni și prefațatorul volumului colectiv este filosoful Bretter György, autor, în această perioadă, al unor eseuri de filosofie a limbajului și de interpretări ale unor motive de mitologie antică. Volumele generației 3 din colecția Forrás documentează într-un mod convingător prezența neoavangardei și a postmodernismului în literatura maghiară din România în anii '70, fiind frecvente tehnici ale poeziei vizuale, colajele, fragmentarismele și intertextualitatea. Szócs Géza și Egyed Péter, urmat de Bréda Ferenc, aduc ca redactori acest experimentalism poetic și teoretic și în paginile maghiare ale *Echinoxului*, revista devenind astfel, ca și în cultura română, un reper important pentru literatura tânără a anilor '70. Această generație va deveni din ce în ce mai implicată în anii '70 și '80 în proteste împotriva încălcării drepturilor omului, în editarea și difuzarea unor publicații anticomuniste clandestine (primul dintre acestea fiind „*Ellenpontok*” / „*Contrapuncte*”, 1982), și tocmai din această cauză va alege într-o proporție însemnată calea exilului din România în anii '70 și '80, după experiența persecuțiilor Securității. Acestei generații se datorează totodată, în texte literare și filosofice, teoretizarea și reinterpretarea statutului de

minoritate națională în contextul evoluțiilor teoriilor și practicilor legate de drepturile omului.

Prin urmare, dacă ar fi să discutăm despre un „echinoxism” în cadrul literaturii maghiare din România, compatibilă cu cea discutată în cărțile și studiile dedicate fenomenului echinoxist de către Petru Poantă, Nicolae Oprea sau Ion Pop, ar trebui să ne referim în primul rând la anii '70 și începutul anilor '80, materialul reprezentativ pentru această perioadă fiind selectat și strâns în antologia *Bábel tornyán* (Turnul Babel, 1983), de care aminteam mai sus. Nonconformismul artistic și nonconformismul politic s-au întâlnit în acest moment al istoriei literare, figura centrală a *Echinoxului* maghiar fiind din acest punct de vedere Szöcs Géza, care în 2009 scria despre fenomenul echinoxist în felul următor, răspunzând anchetei revistei *Vatra*: „Semne comune și definitorii? Fronda față de convenționalisme, lozinci, realism socialist, banalitate, arivism, oficialitate, bizantinisme, și o opțiune clară a libertății, a spontaneității, sincerității, a pluralismului și a culturii moderne europene. Dar toate acestea, după cum am spus, sunt trăsături comune ale autorilor, în primul rând – și nu ale literaturii scrise de către ei. (...) Umor, intelectualism, aventuri comune, experiențe maturizante, mesajul conspirativ și totuși nu foarte cifrat («las' că ăștia se vor prăpădi și noi vom urma»). Solidaritatea omului creator față de burocrați, față de putere, față de prostie. În ultimă instanță, o fraternitate.”¹ În cadrul aceleiași anchete, remarcam apropierea echinoxistilor de neoavangardiștii din jurul revistelor *Új Symposion* din Novi Sad, Iugoslavia

¹ Szöcs Géza, *O opțiune clară a libertății*, *Vatra* 5-6/2009, 80.

și *Magyar Műhely* de la Paris. Istoriile literare maghiare înregistrează acest episod interesant ca un moment în care literatura maghiară din afara granițelor Ungariei părea mai inovatoare decât cea scrisă în Ungaria.¹

După 1990, reinventarea *Echinoxului* a devenit necesară în cel puțin două faze. Prima s-a datorat faptului că în perioada postdecembristă au apărut noi reviste literare, noi instituții culturale care au preluat parțial rolul de dinainte al *Echinoxului* – în cultura maghiară mă refer la revistele de literatură tânără *Előretolt Helyőrség* (Avanpost) sau *Serény Múmia* (Mumia Sprintenă). Totul într-o perioadă în care literatura însăși a pierdut mult din vizibilitate, câștigând totodată prin libertatea de exprimare.

A doua fază a fost cea a consolidării fenomenului online. Revistele tipărite, mai ales cele care se adresează tineretului, au fost constrânse și au avut șansa totodată să pătrundă și în mediul online. *Echinox* a făcut acest pas în jurul anului 2010, și de atunci s-au publicat pe site-ul revistei deja numeroase articole care au fost dedicate exclusiv publicului online, fără a mai fi tipărite.

Posibilitatea *Echinoxului* de a supraviețui ca un brand bine conturat constă, după părerea mea, în continuare în caracteristicile valabile încă de la primul număr: caracterul intercultural și caracterul de revistă studentească. Acestea rămân marea șansă ca *Echinoxul* să rămână o voce inconfundabilă și de prestigiu în culturile din România.

¹ Balázs Imre József, *O voce inconfundabilă*, Vatra 5-6/2009, 81.

Neoavangarda în receptarea generațiilor Forrás

*Despre utilizarea conceptului de neoavangardă în
istoriografia literară maghiară*

Începând cu anii '70, critica și istoriografia literară maghiară a vremii a utilizat din ce în ce mai frecvent termenul de neoavangardă.¹ Această conceptualizare presupunea de fapt o anumită continuitate – măcar parțială – cu avangarda maghiară din perioada 1915–1930, sugerând că generațiile Forrás² din literatura maghiară din România de exemplu (prima generație incluzând autori ca Szilágyi Domokos, Lászlóffy Aladár, Hervay Gizella, Szilágyi István etc., iar a treia generație poeți echinoxști ca Szócs Géza, Egyed Péter, Cselényi Béla) urmează același tip de program poetic, al destructurării formelor și al spiritului de frondă ca artiștii anilor '20 din literatura maghiară, germană,

¹ Criticul Szabolcsi Miklós din Ungaria trata într-o carte întreagă în 1971 problematica continuității și discontinuității dintre avangardă și neoavangardă. Szabolcsi Miklós, *Jel és kiáltás. Az avantgarde és neoavantgarde kérdéseihöz*, Gondolat, Budapeșt, 1971.

² Colecția Forrás (Izvorul) era colecția debutanților literaturii maghiare din România, inițiat în 1961, și a apărut fără întreruperi până la mijlocul anilor '90. O antologie reprezentativă a poezilor generațiilor Forrás s-a publicat în traducere română în 1979: *Tineri poeți maghiari din România. Generația Forrás*, o antologie de Tudor Balteș, Editura Dacia, Cluj, 1979. În acest volum, prefața lui Kántor Lajos oferă o privire de ansamblu asupra poezilor antologați.

franceză etc. Această conceptualizare se baza de fapt pe o abordare formal-structurală, văzând în dihotomia *forme tradiționale* vs. *forme inovatoare-fragmentare* o relație care părea să se repete în timp. Faptul că „formele tradiționale” se află la rândul lor într-o schimbare permanentă, sau că structura câmpului literar care diferă de la o perioadă la alta poate da alte semnificații acestora și forme nu s-a integrat în această concepție, accentul căzând pe elementele de continuitate. Mai multe cărți din anii '70, printre care *Iradieri avangardiste* (Avantgarde-sugárzás) de Sóni Pál, sugerau deci că avangarda are o continuitate în contextul literaturii maghiare din România între perioada interbelică și perioada neoavangardistă a anilor '60-'70.¹

Privită dinspre paradigma postmodernismului, unde raportarea la tradiția literară devine (prin intertextualismul specific, prin reflexivitate, prin parodie într-un sens lărgit) mult mai complexă decât o dihotomie pură a negării și afirmării, criteriul formal și implicit al continuității dintre avangardismul istoric și neoavangardă pare mult mai problematică. Neoavangarda ca termen descriptiv a pierdut teren în ultimele decenii poate și din această cauză. Putem observa totuși o redescoperire a neoavangardei în contextul noului val al artelor și literaturii performative și al tendințelor în care noile media devin puncte-cheie ale artei contemporane. Neoavangarda re-interpretată ca artă performativă și sincretică (textuală, vizuală, teatrală în același timp) a anilor '60-'70 devine deci din ce în ce mai interesantă în zilele noastre. În istoriografia literară maghiară această reconceptualizare a dus spre o reaşezare a cen-

¹ Sóni Pál, *Avantgarde-sugárzás*, Kriterion, Bukarest, 1973.

trului neoavangardei maghiare spre artiști care au fost activi inclusiv în artele performative și vizuale: Erdély Miklós, Hajas Tibor, Halász Péter etc., artiști din Ungaria. Totuși, se observă și o oarecare atenție în acest context îndreptată spre instituții și artiști maghiari de dincolo de granițele Ungariei: *Új Symposion* din Novi Sad (Iugoslavia), *Magyar Műhely* de la Paris, *Arkánium* din zona metropolitană Washington DC sau chiar *Echinoux* de la Cluj – dintre care mulți s-au manifestat printr-o artă experimentală înaintea activității lui Erdély sau Hajas.

În cele ce urmează, am să încerc să identific tendințe în receptarea neoavangardei maghiare, inclusiv evoluția imaginii „generațiilor Forrás” din literatura maghiară din România. Se va vedea că folosirea termenului de „neoavangardă” are o oarecare fluctuație de-a lungul acestei receptări, dar totodată și faptul că deși în cele mai multe cazuri terminologia propriuzisă este îndeajuns de nuanțată și adecvată, istoria literară nu urmărește într-un mod consecvent rezultatele anterioare.

Anii 1960/70 și reînnoirile poetice în literatura maghiară din România

Punctul de legătură dintre poetica generațiilor tinere din anii '60 (Szilágyi Domokos, Lászlóffy Aladár etc.) și avangarda interbelică a fost identificată în istoriografia literară maghiară din România în opera poetică a lui Méliusz József.¹ Versurile lui Méliusz continuă să se manifeste într-un avangardism de tip militant și în anii '60 și '70, poetul urmându-și poetica din

¹ Szilágyi Júlia, *Avantgarde* (Avangarda), in *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon*, coord. Balogh Edgár, vol. I., Kriterion, București, 1981, 108–111.

anii '30, de o factură brechtiană. Ulterior, au existat și voci care susțineau că neoavangarda tinerilor șazeciști maghiari se inspira mai ales din avangardele și neoavangardele occidentale, fiind conectată doar într-un mod indirect de antecedentele autohtone.¹

Consensul relativ al ultimilor ani, care vede în neoavangardă o predilecție spre performativitate și intermedialitate a avut o oarecare dificultate în a-i trata în același context pe artiștii maghiari din diferite țări: pe lângă Erdély Miklós és Hajas Tibor, poeți ai revistei *Magyar Műhely* de la Paris (de exemplu Nagy Pál), *Új Symposion* din Novi Sad (în special Tolnai Ottó), sau *Arkánium* din zona Washington (cu autori ca Bakucz József sau Kemenes Géfin László) au fost incluși în mai multe lucrări colective, de referință, în capitolele dedicate neoavangardei. O istorie literară reprezentativă din 2010, publicată la Budapesta, evidențiază patru autori neoavangardiști (amintind în trecut și alți autori, desigur), dedicând acestora subcapitole individuale: Erdély Miklós, Hajas Tibor, Tolnai Ottó și Szilágyi Domokos.² Dintre patru neoavangardiști deveniți „canonici” se află deci doi autori din Ungaria, unul din Iugoslavia, și unul din România – Szilágyi fiind poetul cel mai important al primului val din generațiile Forrás.

¹ Martos Gábor, *Avantgárd a mai erdélyi magyar lírában*, in MG, *Éjegyenlőség*, Erdélyi Híradó, Cluj, 2000, 59.; Deréky Pál, *A magyar neoavantgárd irodalom*, in Deréky Pál – Müllner András (coord.), *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció, Budapest, 2004, 2.

² Gintli Tibor (coord.), *Magyar irodalom*, Akadémiai, Budapest, 2010, 1002–1010. Capitolele despre literatura contemporană au fost scrise de către profesorul Schein Gábor de la ELTE Budapesta.

Referitor la Szilágyi Domokos, se vehiculase mai demult inspirația experimentalismului maghiar, dar și influențe muzicale (Honegger, Bartók), ca și prezența tehnicilor moderniste ale poeziei de limbă engleză (Szilágyi fiind traducător în anii '70 al unor opere de Walt Whitman sau lector al unor traduceri din T.S. Eliot) sau română (Szilágyi traducând din Nichita Stănescu, Șt. Aug. Doinaș sau Lucian Blaga). În volumul lor care a devenit în timp o operă cardinală pentru canonul postbelic al literaturii maghiare din România, Kántor Lajos și Láng Gusztáv identificau de altfel sursa poeziei generațiilor Forrás în intelectualismul și obiectivismul unor József Attila și Szabó Lőrinc, în caracterul ludic al poeziei lui Weöres Sándor, dintre contemporanii din Ungaria amintindu-i pe Juhász Ferenc și Nagy László care sintetizau la vremea respectivă mai multe curente mitologizante ale poeziei maghiare. Nu lipseau din această apreciere nici referințele la poeții transilvăneni interbelici ca Áprily Lajos, Dsida Jenő, Bartalis János, istoricii literari vorbind de un hibrid al acestor poetici realizat cu experimentele lui Eliot.¹

Am insistat să schițez toate aceste referințe tocmai pentru a arăta că paradigma neoavangardei nu era nici în anii '60-'70 unicul context în care se citeau textele inovatorilor șaizeciști. Portretul scris de către Schein Gábor în 2010 merită o atenție deosebită tocmai pentru că optează pentru termenul de neoavangardă după o asemenea linie exegetică. Să vedem exact textul scris de Schein:

¹ Kántor Lajos – Láng Gusztáv, *Romániai magyar irodalom. 1944–1970*, Kriterion, București, 1973, 155.

Poezia lui Szilágyi Domokos este o ramură aparte a literaturii maghiare neoavangardiste. Departe de centrele în care neoavangarda se coagula ca mișcare în jurul unor reviste, el a reușit în Transilvania, la Cluj (...) în anii '70 să experimenteze de unul singur un limbaj poetic înrudit cu anumite variante ale neoavangardei. Poemele sale ample, care destructurează convențiile poeticității, se caracterizează prin intersecări și suprapuneri ale limbajelor și registrelor. (...) De la sfârșitul anilor '60 Szilágyi Domokos utilizează din ce în ce mai frecvent posibilitățile tipografice ale medialității poemelor, și în poemele sale devine tot mai accentuat un umor absurd care se alimentează din sinestezii insolite, plasând poezia într-o intersecție dintre materialitatea limbajului și semnificațiile îndepărtate de aspecte materiale într-un mod neliniștitor.¹

Desigur, experimentele neoavangardiste ale lui Szilágyi nu au fost deloc solitare – aici aprecierea este eronată. Deși are certe caracteristici individuale, poetica lui Szilágyi s-a format în cadrul generațional al colecției Forrás al debutanților literaturii maghiare din România, alături de Lászlóffy Aladár sau Hervay Gizella, iar cercetările recente au demonstrat că aflat la București, la inițiativa și prin intermediul lui Méliusz, tânărul poet a fost în contact și cu autorii și redacțiile din Iugoslavia, publicând de mai multe ori la Novi Sad, fiind vorba astfel de o întreagă rețea inovatoare a poeticilor maghiare ale vremii. Neoavangarda (ca și suprarealismul sau dadaismul de altfel) deconstruiește în mai multe cazuri concepția clasică despre autor și auctorialitate – volumul scris la patru mâini de către Szilágyi, împreună cu Palocsay Zsigmond (*Fagyöngy (Vâsc)* – 1971) fiind o mostră a unui experimentalism anonimizant în acest sens, dublat și de efecte vizuale inovatoare din volum.

¹ Gintli (coord.), op. cit., 1009–1010.

O altă afirmație de rectificat a citatului de mai sus se referă la perioada în care Szilágyi ar fi devenit adeptul neoavangardei („în anii '70”). De fapt, o schimbare radicală de discurs poetic se produce în cazul lui Szilágyi deja în 1967, în volumele *Garabonciás* (Solomonar) și *A láz enciklopédiája* (Enciclopedia febrei). Aici, poemele ample, construcțiile polifonice (cu antecedente încă din 1962), versurile libere, apropiate de poetica poemelor în proză devin tipice pentru creația autorului.

Prin urmare, se conturează pe lângă neoavangarda maghiară mai radicală, post-68istă a lui Hajas sau Erdély, ipoteza prezenței unei neoavangarde maghiare în Iugoslavia, România și la Paris (Magyar Műhely fiind fondat în 1962), o neoavangardă mai moderată care a pătruns în sfera publică pas cu pas, având de-a lungul anilor '60 o influență din ce în ce mai largă în rândul autorilor tineri. Este de evitat, după părerea mea, să considerăm aceste două neoavangarde ca fiind identice – manifestându-se într-un cadru politic și social diferit, nuanțările istorice devin extrem de importante pentru a le înțelege. Totodată, identificarea neoavangardei din România cu textele scrise de autori ca Szilágyi Domokos duce (și într-un fel a și dus) la ocultarea neoavangardei tinerilor autori ai anilor '70, echinoxistii Szócs Géza, Egyed Péter, Bréda Ferenc, Cselényi Béla și alții din așa-numita a treia generație Forrás, care i-au influențat chiar și pe unii autori ca Markó Béla sau Balla Zsófia, care debutaseră deja înaintea lor. La această generație se constată o abordare teoretizantă, ludică, experimentală, intertextualistă a poeziei și o fragmentaritate a prozei. Tehnicile poeziei vizuale, colajele, fragmentarismele sunt prezente atât în volumele individuale ale acestor tineri șaptezeciști, dar și în antologiile

colective din anii '70. Înrudirea acestor proiecte și contactele personale cu artiștii plastici tineri ai acestei perioade sunt documentate printre altele de către un volum de Blénesi Éva.¹

O recuperare a avangardei prin generațiile Forrás?

Deși înrudirea cu avangarda a tinerilor poeți maghiari din România anilor '60 pare evidentă astăzi, este interesant de cercetat când și în ce context s-a produs această recuperare a avangardei. Într-un interviu publicat spre sfârșitul carierei sale, Lászlóffy Aladár vorbea de faptul că, fiind tânăr debutant în jurul anului '60, când nici nu-și publicase încă primul volum, etichetarea lor ca avangardiști însemna o apreciere negativă, critică. Totul se petrecea desigur în contextul paradigmei încă dominante a realismului socialist. Avangardismul putea fi atunci în cel mai bun caz o „tranziție” spre o literatură într-adevăr socialistă. Totuși, confrunțați cu asemenea etichetări rigide, tinerii autori au considerat asumarea avangardei ca fiind un program poetic viabil, descoperind pe parcurs autorii avangardei interbelice,² ajutați și de vechii avangardiști ca Méliusz József.

Méliusz însuși are probleme încă într-un interviu din 1969 în a se declara avangardist – vorbește pe larg despre păstrarea formelor prin reînnoirea acestora, legitimând avangarda prin avangardiștii angajați politic, ca Brecht, Toller, Becher sau

¹ Blénesi Éva, *Textust teremtő kontextus*, Korunk–Komp-Press, Cluj, 2009.

² „A nemzedék több feldühödés eredményeképpen talált önmagára.” *Beszélgetés Lászlóffy Aladárral*, in Balázs Imre József (coord.), *Vissza a Forrásokhoz*, Polis, Cluj, 2001, 39–40.

suprarealiștii interbelici.¹ În 1973, cartea lui Sóni Pál, *Iradieri avangardiste* operează deja cu un fel de legitimizare dublă – cea a autorilor tineri prin avangarda istorică, angajată, dar și recuperarea unor nume mai puțin cunoscute la vremea respectivă (Becski Andor, Reiter Róbert etc.) prin paralelisme cu poezia contemporană.²

Anii '70 aduc și publicarea antologiilor a două reviste avangardiste importante din anii '20, (*Genius* și *Periszkop*, ambele din Arad),³ și este de semnalat poate și rubrica de literatură universală scrisă și realizată de către poetul Király László în revista *Utunk* între 1971 și 1974, unde recuperase și comentase printre alții autori ca Apollinaire, Cendrars, Aragon, Éluard, Maiakovski, dar și pe dadaiști, futuriști, suprarealiști în ansamblul lor.⁴ Pare cert prin urmare că, deși debutanții și azeziști întâmpinau încă adversitate pentru „avangardismul” lor de la debut, percepția și legitimitatea avangardei s-au schimbat mult în deceniul următor, odată cu „dezghețul ideologic”. Deși debutanții șaptezeciști aveau la rândul lor de suportat anumite rigidități, acestea nu mai erau legate de formele poetice.

În 1974, Széles Klára publica în *Korunk* un articol despre Lászlóffy Aladár, titlul articolului, *Egy neoavangarde költő természetrájza* (Radiografia unui poet neoavangardist) consemnând un oarecare consens al vremii în sensul că neoavangarda

¹ *Az avantgardáról. Méliusz Józseffel beszélget Huszár Sándor*, in Huszár Sándor, *Az íróasztalánál*, Irodalmi, București, 1969, 237–245.

² Sóni, op. cit.

³ *Periszkop. 1925–1926. Antológia. Kriterion*, București, 1980; *Genius–Új Genius. 1924–1925. Antológia. Kriterion*, București, 1975.

⁴ În volum: Király László, *Bóják. Kalandozások a modern költészet tájain*. Erdélyi Híradó, Cluj, 2008.

este un curent relevant pentru descrierea unei întregi generații.¹ În interpretări ulterioare, autoarea tinde să renunțe la prefixul neo-, și vorbește mai pe larg despre aspectul de recuperare a avangardei istorice (expresionism, suprarealism etc.) în opera lui Lászlóffy,² și mai interesant fiind faptul că la republicarea aceluiași text în anii '90, autoarea optează pentru un termen diferit în titlul articolului: *Radiografia unui poet modernist*.³ Ar fi interesantă urmărirea unor eventuale paralelisme în receptarea șaizeciștilor și șaptezeciștilor în literatura română – deși termenul de „neomodernism”, din ce în ce mai vehiculat referitor la literatura română, nu s-a utilizat deloc până azi în analize despre autori maghiari, conceptele de modernism târziu, neoavangardă sau pur și simplu „modern” se referă poate uneori la tehnici similare ca și în cazul „neomodernismului” românesc.

Se observă de fapt o îndepărtare de conceptul neoavangardei în interpretările autorilor din generațiile Forrás –, teoretician de prim rang al vremii, Cs. Gyimesi Éva, inspirându-se din cercetările unor Hugo Friedrich, Bahtin sau teoreticieni structuraliști când găsește în lirica obiectivă un punct comun al direcțiilor moderniste mai moderate și avangardismele radicale. Modernismul târziu al anilor '30 devenea pentru Gyimesi un punct de referință care sugera o oarecare continuitate reluată

¹ Széles Klára, *Egy neoavantgarde költő természetrajza. Lászlóffy Aladár költészetéről – négy tételben*. Korunk 1974/6, 758–765.

² Széles Klára, „Mit látsz egy íróasztalon?”. *Lászlóffy Aladár világa*. Napkút, Budapest, 2007, 27.

³ Széles Klára, *Egy modern író természetrajza. Lászlóffy Aladár költészetéről négy tételben*, in SzK, *Szeged–Kolozsvár 1955–1992*, Pesti Szalon, Budapest, 1993, 75–94

a tradiției literare, fără ca rupturile avangardiste să fie considerate esențiale de-a lungul acestui fir narativ.¹

Nu insist asupra recapitulării tuturor luărilor de poziție față de termenul neoavangardei și față de relevanța acesteia în contextul literaturii maghiare din România. Se remarcă totuși că treptat, odată cu instaurarea postmodernismului ca paradigmă poetică și de gândire, conceptul de neoavangardă pierde teren, anii '70 fiind perioada în care termenul avea o legitimitate acceptată în domeniul criticii, cedând în anii '80 terenul altor concepte culturale. A treia generație a colecției Forrás a căzut oarecum victimă acestor evoluții, experimentele lui Darkó István cu emisiuni radio apocrife, realizate de unul singur și ascultate la magnetofon împreună cu prietenii, decupajele vizuale ale lui Kenéz Ferenc din volumul de versuri XYZ, *Concertul de adio* al lui Egyed Péter care explorase cultura de tip Woodstock într-un volum-concept de poezie, textele neoprimitiviste și jurnalele de vise din volumele lui Cselényi Béla aducând o notă ludică în literatura vremii – toate acestea indică faptul că neoavangardismul ar fi putut avea încă manifestări virulente de-a lungul anilor '80, însă contextul politic a devenit din ce în ce mai nefavorabil unor atitudini vădit nonconformiste. Ca și poeții germani din antologia *Vânt potrivit până la tare*, mulți dintre tinerii maghiari inovatori ai anilor '70 au luat calea exilului în deceniul următor – printre ei, Szócs Géza, Bréda Ferenc, Kenéz Ferenc, Cselényi Béla și alții. Pentru o interpretare echilibrată a operelor acestora în contextul neoavangardei, ar fi important mai întâi să

¹ Cs. Gyimesi Éva, *Találkozás az egyszerűvel. Kísérlet mai líránk értelmezésére*, Kriterion, București, 1978.

se realizeze o tipologie mai nuanțată a acestui fenomen – altfel se ajunge, cum am arătat mai sus, la omogenizarea sub eticheta neoavangardei a unor tendințe și proiecte generaționale sensibil diferite.

Spre o metaistorie a avangardelor din Europa Centrală și de Est

*Emanuel Modoc, Internaționala periferiilor. Rețeaua
avangardelor din Europa Centrală și de Est. Editura
Muzeul Literaturii Române, București, 2020.*

Emanuel Modoc a fost în ultimii ani o prezență constantă în domeniul studiilor avangardei, și a devenit din ce în ce mai vizibil în articolele sale faptul că încearcă o recontextualizare a avangardei românești, privind activitatea avangardiștilor români dintr-un alt unghi decât cercetătorii care s-au dedicat studiului fenomenului în deceniile anterioare. În 2020 au ieșit de sub tipar concomitent două volume prin care Emanuel Modoc confirmă așteptările legate de contribuția sa la studiul avangardei – o ediție a scrierilor lui Paul Păun, membru marcant al grupului suprarealist de la București,¹ și propria carte despre rețelele avangardei din Europa Centrală și de Est, *Internaționala periferiilor*, la care mă voi referi în continuare.

Aș începe prin observația că *Internaționala periferiilor* nu mi se pare atât o carte de istorie literară, ci mai degrabă una de metaistorie literară, și am să încerc să explic și de ce. Cartea este sistematică în primul rând prin propunerile și sugestiile

¹ Paul Păun, *Scrieri*, ed. îngrijită și note de Emanuel Modoc, prefață de Ion Pop, cronologie și postfață Monique Yaari, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2020.

metodologice, bine întemeiate din punct de vedere teoretic. Rezultatele cercetărilor reprezintă o mostră a concluziilor la care se poate ajunge pornind de la asemenea premize. Prin urmare, cartea își propune în primul rând să deschidă noi direcții de cercetare, testând rezultatele unor asemenea demersuri, fără a deveni totuși foarte sistematică în parcurgerea exhaustivă a istoriei avangardelor din Europa Centrală și de Est. Consecvența cărții este în primul rând o consecvență metodologică.

Care ar fi deci punctele forte ale unui asemenea demers? 1. În primul rând, disponibilitatea de a ieși din tiparele și tradițiile istoriografice literare românești tocmai prin reflecția la aceste tipare și intrând în dialog cu metodologiile curente de istoriografie literară. Este vorba despre o direcție de studiu bazată pe Pascale Casanova (prin luarea în serios a alternativității modernismelor și avangardelor considerate periferice, văzându-le într-un câmp de scară mondială), dar și pe *digital humanities* într-o descendență morettiană, prin care se reușește cuantificarea surprinzătoare a unor referințe culturale din interiorul culturii românești legate de avangarda internațională, iar în al treilea rând pe *world literature studies* prin insistența pe circularea și adaptarea ideilor și curentelor avangardiste în diferite locuri. 2. Folosirea unei bibliografii internaționale recente, referitoare la avangardele central- și est-europene. Este vorba despre un domeniu de studiu în plină efervescență, cu volume colective și individuale apărute în colecții prestigioase. 3. O luare în serios a examinării interferențelor regionale. Deși au existat anterior câteva inițiative în acest sens, digitalizarea recentă a unor arhive de reviste și colecții avangardiste oferă

acum o posibilitate de analiză mai profundă a interferențelor – de exemplu, rezultatele referitoare la prezențe analogice ale elementului vizual în câmpul avangardelor regionale sunt extrem de concludente în carte.

Enumerarea punctelor forte implică desigur și discutarea unor problematici insuficient dezvoltate în carte, după părerea mea. Într-un mod simptomatic, autorul cărții își lansează într-un mod polemic argumentele în multe din aceste cazuri fără ca răspunsurile oferite să devină opțiuni mult mai clare față de variantele abandonate.

Unul dintre aceste aspecte este legat de prezența expresionismului în cultura română. Deși este destul de clar că expresionismul are alt statut în avangarda română față de celelalte curente majore ca futurismul, dadaismul, constructivismul și suprarealismul, din cauza instituționalizării propriu-zise a avangardelor relativ târziu, în anii '20, într-o carte care iese din tiparul abordărilor avangardelor românești tocmai printr-o asumare a circulației ideilor într-o rețea central- și est-europeană s-ar fi putut dezvolta o argumentare mai detaliată și pe acest subiect, având în vedere faptul că în celelalte culturi discutate (maghiară, cehă, poloneză) expresionismul are totuși o prezență mai importantă. Primele rețele avangardiste central-europene sunt legate și de expresionismul mai mult sau mai puțin politizat din al doilea deceniu al secolului 20. Această discuție ar fi facilitată și o interpretare mai nuanțată a ruralismului din avangardă. Deși în cazul lui Fundoianu este probabil validă respingerea unui cadru expresionist, conform interpretării lui Emanuel Modoc (p. 76-77), explicarea prezenței ruralismului din avangardele central-europene în general

prin viziunile organiciste, dar și grotești ale expresionismului rămâne o abordare solidă. Consider că viziunea literaturii avangardei est-europene din volumul lui Bojtár Endre,¹ în care discută cinci curente internaționale majore (pe lângă cele menționate de Emanuel Modoc intrând deci și expresionismul) ar putea fi testată într-un mod efectiv tocmai prin metodologia *digital humanities* – între datele obținute prin această metodologie și prezentate în diferite diagrame din carte expresionismul având de altfel o prezență constantă în revistele românești. Rezultă de aici o oarecare neconcordanță între capitolele cărții vizavi de discutarea curentului expresionist.

O altă problemă vizează unele divergențe legate de discuția avangardelor în cadrul unor discipline diferite: istoria artei abordează unele curente avangardiste (printre care constructivismul, dar și expresionismul) într-un cadru sensibil diferit față de abordările istorico-literare. De aici rezultă uneori periodizări diferite, dar și accente plasate altfel. În bibliografia de specialitate accesată de către Emanuel Modoc se găsesc atât abordări istorico-literare, cât și (în cazul avangardei maghiare de pildă) abordări care vin dinspre zona istoriei artei (prin autori ca Forgács Éva sau Pasuth Krisztina). În acest sens ar fi fost de dorit o echilibrare a abordărilor reflectându-se mai mult asupra acestor divergențe disciplinare care s-ar fi putut regla mai clar tocmai datorită caracterului interdisciplinar al metodologiilor folosite.

În al treilea rând, *Internaționala periferiilor* intră într-o discuție foarte importantă legată de termenul Europa Centrală și

¹ Bojtár Endre, *A kelet-európai avantgarde irodalom*, Akadémiai, Budapest, 1977; Varianta engleză: Endre Bojtár, *East European Avant-Garde Literature*, Akadémiai, Budapest, 1993.

de Est, optând pentru un termen folosit și în proiectul transnațional al lui Marcel Cornis-Pope și John Neubauer, accentuând caracterul mai mult rețelar decât spațializat al acestei abordări. În cadrul avangardelor acest model devine într-adevăr operant, în acest caz fiind vorba despre o mobilitate și o dinamică excepțională a ideilor. Totuși o istoricizare mai atentă a folosirii termenului în sine ar fi arătat că validitatea unor asemenea termeni nu poate fi clarificată într-un mod absolut, ci este mai degrabă vorba de contexte locale în care ele devin sau nu operaționale. În acest sens, termenul de Europă Centrală este la rândul său implicat în adaptări și transpuneri, analizate în cartea lui Emanuel Modoc în cazul unor curente avangardiste sau forme poetice vizuale, adaptate câmpurilor culturale locale.

Acestea fiind spuse, revin spre final la rezultatele certe, originale ale cercetărilor lui Emanuel Modoc. Acestea sunt legate într-o mare măsură de abordarea avangardei din perspectiva studiilor rețelelor – de exemplu, studiul în paralel al pictopoeziei, poemului-tablou, poemului-imagine și al fotomontajului produce rezultate extrem de interesante în cadrul concret al interferențelor avangardelor regionale. Poate fi vorba aici și de o proeminență a mesajului vizual care transcende discursul verbal al limbilor regionale. Rețelele analizate explică totodată și unele caracteristici ale curenților având denumiri regionale: activismul maghiar, poetismul ceh, integralismul românesc și formismul polonez, discutate în același cadru, clarifică mult felul în care de exemplu sintetismul acestor curente poate fi conceptualizat.

Rețelele interioare ale unor literaturi devin interesante la rândul lor – de exemplu în capitolul II al cărții se discută

prezența unor autori avangardiști, ulterior grupați în jurul revistei *unu*, în cadrul cenaclului „Sburătorul”. Analizând relațiile din interiorul acestor cercuri, se ajunge la o descriere extrem de nuanțată a mișcărilor canonizante din deceniile respective și imediat următoare.

Studiul rețelelor a devenit însă în timp, pe filiera Franco Moretti, și o disciplină care poate utiliza într-un mod eficient o metodologie cantitativă. Aici, cel mai interesant aspect al cercetărilor lui Emanuel Modoc este fără îndoială studiul de caz despre prezența lui Marinetti în spațiul revistelor și ziarelor românești. Această prezență ne atenționează tocmai asupra faptului că impactul cultural nu înseamnă neapărat și o influență poetică directă într-o direcție centru-periferie – se știe că, poetic vorbind, futurismul nu este curentul avangardist cel mai reprezentativ pentru avangarda română. Totuși, discuțiile despre Marinetti par să fi fost extrem de importante în România în vederea formării unor opinii despre avangardă în general.

Apreciez că volumul *Internaționala periferiilor* marchează începutul unei etape noi în studiul avangardei românești – o etapă în care metodologiile inovatoare, provenind din teoriile istoriei literare, vor deveni din ce în ce mai importante în studiul avangardei. Prin acest lucru este cert că se va reuși în timp o adevărată internaționalizare a disciplinei și totodată se va reuși demonstrarea calității și statutul dialogizant, de *world literature* în cazul avangardei românești.

Pădure, femei, avangardă

Földes Györgyi: Akit „nem látni az erdőben”. Avantgárd nőírók nemzetközi és magyar kontextusban (Cine „nu poate fi văzut în pădure”. Scriitoare de avangardă într-un context internațional și maghiar). Ed. Balassi, Budapesta, 2021.

Cartea lui Földes Györgyi se plasează în contextul a două orientări metodologice importante din ultimele decenii ale cercetării literaturii feminine: pe de o parte, autoarea atrage atenția asupra lucrărilor care nu fac parte din memoria literară structurată – în acest sens, demersul său vizează o diversificare și lărgire a canonului literar. Pe de altă parte, inițiază tipuri de abordări în interpretarea literaturii, care, pe termen lung, vor rezulta într-o reevaluare și regândire structurală a istoriei modernității în literatura maghiară din secolul XX. Această componentă este deosebit de importantă, deoarece indică foarte clar logica interpretărilor anterioare, privind ansamblul autorilor considerați periferici în cadrul unui consens anterior, și astfel arată că lacunele din tradiția literară nu au fost lacune contingente, singulare, ci mai degrabă structurale, aflându-se într-o relație precisă.

Titlul cărții poate evoca pentru cititor expresia „a nu vedea pădurea din cauza copacilor”, care ar sugera prezența unui întreg ascuns de detalii. O reflecție asupra caracteristicii menționate mai sus, a „orbirii” structurate, este într-adevăr un demers important al cărții. Cu toate acestea, povestea la care se

referă titlul cărții este mai complexă: este vorba despre o lucrare a lui Magritte care a devenit un punct de plecare recurent pentru interpretările feministe ale suprarealismului și a fost chiar aleasă ca ilustrație de copertă pentru mai multe ediții ale cărții lui Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*. Colajul *Je ne vois pas la cachée dans la forêt* (Nu văd femeia ascunsă în pădure) a fost publicat în *La Révolution Surréaliste* în 1929, și reprezintă un nud feminin cu privirea coborâtă, cu inscripția din titlu. Imaginea femeii este încadrată de fotografii ale membrilor grupului suprarealist cu ochii închiși – toți fiind bărbați. Cele mai critice interpretări ale acestei imagini în contextul fotografiilor timpurii ale grupului suprarealist evidențiază cât de patriarhală este aici imaginea sugerată a femeii, în ciuda orientării progresiste a avangardei – feminitatea fiind într-un mod evident interpretată dinspre privirea masculină. Această interpretare se poate baza și pe faptul că, în momentul respectiv, grupul suprarealist pur și simplu nu are membri de sex feminin care ar putea apărea într-o fotografie similară.

În cartea sa, Földes Györgyi pornește de la conceptul de „dublă marginalitate” al lui Susan Rubin Suleiman, marginalitate care provine din feminitate și poziția avangardistă. Suleiman subliniază deja în textul său *A Double Margin* că lucrarea lui Magritte trebuie văzută în contextul faimoasei *Ceci n'est pas une pipe*, întrucât ambele pun în joc reprezentarea și, în ambele cazuri, imaginea și textul trebuie să fie interpretate împreună. Analizând dialogul dintre imagine și text, Földes ajunge la concluzia că lucrarea este deschisă mai multor posibilități de interpretare. Una dintre acestea se referă tocmai la posibilitatea deconstrucției istoriei masculinizante a avangardei: „În

acest context, inscripția pictorului belgian poate fi o frază cheie pentru o istorie a suprarealismului scris dintr-o perspectivă *gender studies*: dacă cineva caută femeia sau femininul în acest decupaj, trebuie să aprofundeze acest demers de căutare, pentru că ea este ascunsă, este acoperită de bărbați, este împinsă în fundal, se pierde în abundența pădurii.” (10.) Cealaltă direcție de interpretare, care meditează asupra ochilor închiși ai bărbaților suprarealiști, ar putea identifica nudul feminin ca semn al unei frumuseți abstracte – care, totuși, ar porni de la un concept destul de convențional, cu rădăcini în romantism. Această abordare corespunde discursului critic asupra dominanței masculine din grupurile avangardiste – dezvoltată în cartea lui Földes Györgyi spre ideea conform căreia, dincolo de ideile și practicile de grup, se ascund frecvent viziuni tradiționale, ne-explicitate, oricât de subversivă ar fi imaginea de sine a fiecărei grupări avangardiste în parte.

Földes își începe cercetările tematice pornind de la aceste premise, într-un domeniu despre care putem afirma că este din ce în ce mai explorat în aspectele sale internaționale, dar cercetările se află încă la începuturi în legătură cu literatura de avangardă maghiară – de fapt, după câteva studii preliminare, acest volum tematic este primul care abordează acest subiect.

În introducere, autoarea își formulează obiectivul propus în felul următor: „Aș dori să afirm de la început că aș prefera să consider demersul meu un fel de expediție exploratorie: n-aș dori o omogenizare sau nivelare, nu cred că toate autoarele prezentate aici au creat opere la fel de importante. (...) Este relevant modul în care autoarelor li se oferă un loc, o oportunitate în mișcarea avangardistă, li se oferă posibilitatea de a

publica în revistele discutate. Am încercat să evidențiez aceste aspecte în capitolele cărții, dar și să descriu principalele trăsături textuale și meritele estetice ale lucrărilor importante.” (16-17.) De asemenea, este demn de remarcat, în contextul cărții de față, că revizitarea dintr-o perspectivă feministă a modernității maghiare a avut loc în mod cuprinzător abia în 2011, în cazul revistei centrale a modernității maghiare, *Nyugat*, cu doar zece ani în urmă deci (Borgos Anna – Szilágyi Judit, *Nőírók és író nők. Irodalmi és női szerepek a Nyugatban / Scriitoare și femei care scriu. Roluri literare și feminine în revista Nyugat*, Noran Budapest, 2011), și eforturile de diversificare a canonului modern, de asemenea, s-au efectuat din această perspectivă cu doar câțiva ani mai devreme, în 2009, într-un volum colectiv intitulat *Nő, tükör, írás / Femeie, oglindă, scriitură*. (Ráció, Budapest, 2009)

Demersul principal al cărții constă în examinarea operei autorilor maghiari din dimensiunea avangardistă, feminină. Pentru a vedea importanța unei asemenea abordări, trebuie să luăm în considerare datele statistice privind prezența femeilor în revistele moderniste de limbă maghiară: doar 70 din cei 3.500 de autori ai revistei *Nyugat*, de un modernism moderat, erau femei (aproximativ 2%). Această proporție este valabilă și în cazul revistelor avangardiste editate de Kassák Lajos între 1915 și 1939. (75.) Având în vedere aceste date, nu este surprinzător faptul că, în enciclopediile și istoriile literare canonice ale literaturii maghiare, ne putem aștepta la proporții similare ale prezenței scriitoarelor din aceste epoci – prin urmare, o revizuire a logicii canonizărilor pare mai mult decât necesară.

Földes Györgyi ne avertizează, de asemenea, că o altă caracteristică a parcursului tipic al autoarelor avangardiste este conectarea la mișcările muncitorești, aceste contacte precedând de cele mai multe ori înrolarea în avangardă. În retrospectivă, privind din anii 1930 sau de după cel de-Al Doilea Război Mondial, scriitoarele își descriu deseori cariera în avangardă ca un fel de accident temporar, ca un preludiu al parcursului din cadrul literaturii realismului socialist. (Nu este vorba desigur de tipuri de parcursuri exclusiv feminine.)

Primele capitole ale cărții discută pozițiile ambivalente ale scriitoarelor în mișcările internaționale de avangardă, concentrându-se asupra unor creatori din futurism, dadaism și supra-realism. Földes subliniază că, în multe cazuri, aceste autoare joacă, de asemenea, rolul de muză, soție și mediator în grupurile de avangardă – propriile lor lucrări devenind adesea disponibile doar în publicații postume. Această caracteristică a suprarealismului timpuriu a fost deja discutată în legătură cu titlul cărții. În futurism, situația creatoarelor este probabil și mai complicată, deoarece Marinetti formulează enunțuri explicit misogine în primul manifest al mișcării. Pozițiile sociale tradiționale ale femeilor sunt criticate la mai multe nivele în futurism, iar femeile care cooperează cu futuriștii trebuie să se regăsească în căutarea distrugerii și a transformărilor. Földes analizează aici mai detaliat opera teoretică și manifestele scrise de Valentine de Saint-Point și Mina Loy.

Mina Loy este, de asemenea, protagonista unui alt studiu care analizează celebrul poem *Anglo-Mongrels and the Rose*. Prin intermediul tatălui ei, familia Loy are rădăcini evreiești din Budapesta, iar amplul poem, care este din ce în ce mai

prezent în bibliografia cercetărilor internaționale de avangardă, conține multe referiri la Budapesta (deși poemul construiește de fapt un oraș imaginar, fictivizat), fiind relevantă totodată și analiza prezenței tradițiilor evreiești.

Studiul *Android, cyborg, dandy și femeie* clarifică legăturile dintre dadaism și decadența de la începutul secolului. În primul rând reprezentările corpului devin un punct comun, acestea fiind privite de Földes din perspectiva teoriilor corporale contemporane, autoarea referindu-se și la paradigmele contemporane ale discuțiilor despre dandyism. Lucrările analizate în acest capitol sunt în mare parte lucrările lui Hannah Höch și ale baronesei Elsa von Freytag-Loringhoven, dar apar și aspecte maghiare, în special ideile teatrale ale lui Bortnyik Sándor, Palasovszky Ödön și Madzsar Alice.

A doua parte, mai amplă, a cărții ne introduce în opera scriitoarelor maghiare de avangardă. Un aspect recurent al studiilor este urmărirea receptării și caracterizarea contextului cultural în care activează autoarele. După o prezentare generală, Földes analizează parcursul următoarelor autoare: Újvári Erzs, Réti Irén, Kádár-Karr Erzsébet, Földes Jolán, Szántó Judit, Simon Jolán. Câteva dintre ele sunt membri de familie sau soții-partenere ale bărbaților din avangarda maghiară: Újvári Erzs este sora lui Kassák Lajos, totodată fiind și soția poetului Barta Sándor. Réti Irén este soția poetului Komját Aladár; cele mai cunoscute date biografice ale lui Szántó Judit se referă la perioada în care a fost partenera lui József Attila. Simon Jolán este soția lui Kassák. De fapt, cele mai multe dintre aceste exemple arată că femeile intră în mișcările avangardiste de

multe ori alături de bărbați – fenomen descris și în studiile avangardei internaționale.

Poziția periferică a operelor acestor autori poate fi atribuită mai multor factori într-un sens structural – pe lângă aspectul general al abordărilor patriarhale din istoria literară maghiară, putem spune, de asemenea, că „dubla marginalitate” descrisă de Susan Rubin Suleiman devine o marginalitate multiplă aici. Pe lângă existența feminină și orientarea avangardistă, putem numi și poziția de exilat, de emigrant, care rezultă adesea în corpusuri de opere transnaționale, multilingve, care dinspre paradigmele istoriilor literare naționale păreau de asemenea fenomene periferice pentru un timp îndelungat. Totuși, dinspre abordările recente acestea devin din ce în ce mai relevante. După schimbările de regim, în postcomunism, activitatea politică angajată, de stânga, induce o altă, nouă periferie. Deși cercetările privind „literatura socialistă” din Ungaria au acumulat până în anii cincizeci și șaizeci inclusiv date filologice despre operele autorilor angajați, trebuie remarcat faptul că în aceste abordări secțiunea de carieră avangardistă putea fi întotdeauna inserată doar ca o eroare de tinerețe, în parantezele istoriei literare.

Marele merit al cărții lui Földes Györgyi este propunerea sa în vederea identificării segmentului feminin al literaturii de avangardă maghiare și, de asemenea, efectuarea primelor gesturi interpretative în ceea ce privește contextul acestora în istoria literară sau istoria socială. Deosebit de valoroase sunt și observațiile sale despre reprezentările războiului de către autotoarele avangardiste – după o sută de ani, este cât se poate de clară relevanța includerii experiențelor de război ale femeilor

în narațiunile din sfera publică. Deși acest volum este deocamdată doar un prim pas interpretativ care ridică aspectele integrabilității avangardistelor în tradiția literară maghiară, cartea lui Földes Györgyi încearcă în mod clar să îmbogățească discursul istoriei literare maghiare urmărind un model care și-a demonstrat deja viabilitatea în cadrul discuțiilor despre avangarda internațională.

Cuprins

| | |
|---|-----|
| Șase etape metaavangardiste..... | 5 |
| Hibridități textuale și materiale în operele lui Urmuz | 16 |
| Note despre prezența dadaismului în literatura maghiară ... | 28 |
| În drum spre utopiile suprarealiste non-oedipiene: interferențe freudo-marxiste | 36 |
| Două poeme: Geo Bogza, Gherasim Luca și revolta preocupărilor private și sociale | 49 |
| Anii '30 și avangarda maghiară: spre un Lebenskunstwerk sintetizant | 62 |
| Claude Serbanne, nod al rețelelor de comunicare suprerealiste | 78 |
| Suprerealism textual și vizual în opera lui Marcel Jean | 99 |
| Viziunea colaboratorilor români și maghiari despre Expoziția Internațională a Suprerealismului din 1947..... | 117 |
| Umbre sinistre în <i>Malombra</i> | 136 |
| Suprerealiștii revoluționari, Cobra și rețelele avangardiste din Europa Centrală și de Est | 149 |

| | |
|--|-----|
| Trei episoade: Virgil Teodorescu și câteva interferențe culturale româno-maghiare..... | 165 |
| Apolodor și Zebegény: Despre cărțile pentru copii de Gellu Naum și traducerile acestora în maghiară..... | 177 |
| Suprarealism și postsuprarealism în revista nord-americană <i>Arkánium</i> | 194 |
| Istории paralele, cu intersectări: Istoriile <i>Echinoxului</i> | 203 |
| Neoavangarda în receptarea generațiilor Forrás..... | 210 |
| Spre o metaistorie a avangardelor din Europa Centrală și de Est (<i>Emanuel Modoc, Internaționala periferiilor</i>). | 222 |
| Pădure, femei, avangardă (<i>Földes Györgyi despre scriitoare avangardiste</i>)..... | 228 |

Tehnoredactor: Luminița Login

Copertă: Nicolae Login

Ilustrația copertei: Hatházi Rebeka

Bun de tipar: iunie 2023. Apărut: 2023

Editura Tracus Arte, Bulevardul Gloriei nr. 32,

sector 1, București.

E-mail: office@edituratracusarte.ro, vanzari@edituratracusarte.ro

Tel/fax: 021.223.41.11.

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul

Uniunii Scriitorilor din România