

Autoarea mulțumește Fundației „Gellu Naum”
pentru permisiunea de a reproduce fotografiile și desenele din
Anexele acestei cărți, inclusiv desenul Ligiei Naum folosit în
ilustrația copertei.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
IONESCU, MARIEVA

Spre partea cealaltă. Proza lui Gellu Naum/ Marieva
Ionescu. - București : Tracus Arte, 2018
ISBN 978-606-023-013-7

821.135.1

www.tracusarte.ro
Editura Tracus Arte
București, str. Sava Henția nr. 2, sector 1
© 2018 Tracus Arte

Marieva Ionescu

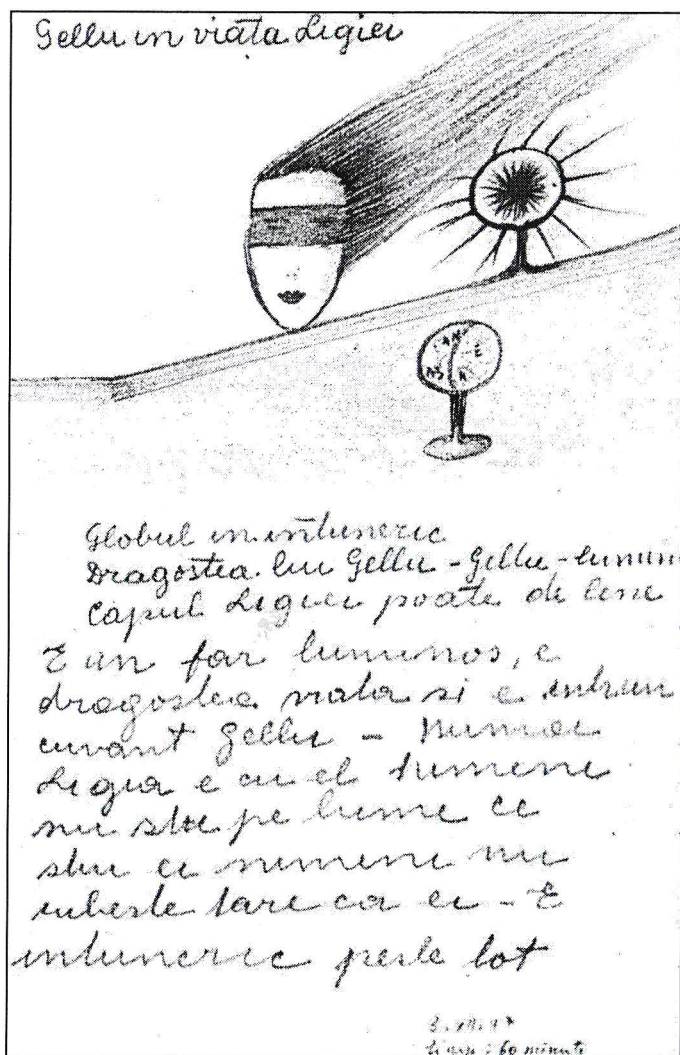
SPRE PARTEA CEALALTĂ

Proza lui Gellu Naum



2018

Anexa 11



Gellu în viața Ligiei, desen de Ligia Naum, 3 decembrie 1947

Cuprins

ARGUMENT7

PARTEA ÎNTÂI

Manifeste pe mai multe voci: forme ale iconoclasmului poetic
în activitatea grupului suprarealist român

1. Contextul manifestelor grupului suprarealist din jurul lui
André Breton27
2. Grupul suprarealist român, de pe orbita suprarealismului
în centrul lui: manifeste și manifestări37
3. Gellu Naum: Prozele din anii '4045

PARTEA A DOUA

Manifeste către sine însuși: de la iconoclasmul pe mai multe
voci la „certitudinea eruptivă” a iubirii

1. „La început a fost cuvântul”61
 - 1.1. *Primul și ultimul cuvânt și poezia ca teologie cu
ajutorul „celorlalte cuvinte”*61
 - 1.2. *Regula de aur a tăcerii și uimirea*72
 - 1.3. *Un posibil chip al Cuvântului*78
2. „L’image présente à l’esprit”97
 - 2.1. *Privirea-gândire și imaginea-act: arme poetice
împotriva imaginii-vampir*97
 - 2.2. „Orbirea voluntară” și „postul ochilor”100
 - 2.3. *Simbolul poetic și simbolul teologic:
către o privire interiorizată a celor nevăzute*104

3. Poetul și propria imagine	113
3.1. „Dublul”: mai mult decât o problemă psihanalitică. Ipostaze ale dublului	113
3.2. Studiu de caz: ideea de „dublu” în pictura lui Victor Brauner	125
3.3. Unificarea: eliberarea de dublu și de „maladia conștientului”	128
3.4. Spre „partea cealaltă”, revers al „maladiei conștientului” și domeniu al unității.....	133
4. Suprarealitatea ca „partea cealaltă”	143
4.1. Descoperirea lui homo cordis absconditus. „Eu” și „altul din fiecare”	143
4.2. Întâlnirea cu lucrurile: hazardul obiectiv și acțiunea obiectelor ca manifestare a misterului lumii	147
4.3. Favorabilii: comunicare și comuniune dincolo de spațiu și timp și dincolo de paginile cărții	150
5. Înaintarea pe „calea șarpelui” – cale poetică de întoarcere la chipul și asemănarea divinității.....	154
5.1. Un cuvânt tainic și tăinuit: musa. „Musa sunt eu.” Ce este Dumnezeu?	154
5.2. Asemănătorii și „fratele Asemenea”	159
5.3. Centrul și centrele lumii, cercul cu centrul pretutindeni și cu circumferința nicăieri: câteva inexplicații matematico-poetice	166
5.4. Sub semnul numerelor.....	179

PARTEA A TREIA

„Certitudinea eruptivă” a iubirii: jurnal de călătorie
către capătul-început al drumului

1. Noaptea ca loc al călătoriei pe urmele creatorului	187
---	-----

2. Somnul, visul și o altfel de teologie apofatică	197
3. Timpul și spațiul călătoriei	210
4. Apropierea și apropierea morții	221
5. „Dragostea tare ca moartea”	237
5.1. „Spiritul-Femeie”	238
5.2. Formele iubirii	246
5.3. Zenobia: „un nume în stare să cuprindă tot” sau capătul-început al drumului	264
Încheiere.....	282
Bibliografie	288
Anexe	299

1. Contextul manifestelor grupului suprarealist din jurul lui André Breton

Manifestele artistice sunt, prin chiar menirea lor, texte sau gesturi întemeietoare, negatoare sau întemeietoare și negatoare în același timp. În mod particular,

manifestul literar întemeiază un gen intermediar (situat între epitexte și peritexte), un gen hibrid, cu funcție dublă: inițial rolul său a fost de a semnala o nouă formulă de exprimare, o nouă sensibilitate, întreținând experimentarea unor coduri care până atunci au fost nefrecventate, anatemizate, ignorate sau neinventate și ghidând explorarea unor zone absolut surprinzătoare ale realității. Mai târziu, din teorie, manifestul s-a convertit în creație oarecum autonomizată estetic, doctrina va fi risipită, se va volatiliza în artă, fiind copleșită de literaritate, de la ideologie și expresie dogmatică manifestul trece în literatură și, părăsind menirea legiferării, devine specie autosuficientă și contradictorie, delegitimatoare și paradoxală.¹

S-a spus, de asemenea, că manifestele ar fi cea mai substanțială expresie a avangardelor, „un adevărat gen literar, constituind o întreagă literatură, de frecventat și de studiat ca atare”², un gen literar justificat de miza experimentală, militantă, revoluționară a respectivelor curente artistice, pentru care important nu este numai

¹ Rodica Ilie, *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spațiul cultural românesc*, Editura Universității „Transilvania”, Brașov, 2008, p. 11.

² Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. 1, Editura Eminescu, București, 1973, p. 200.

produsul artistic, ci și dinamica lui, mișcarea care-l produce. Scrieri teoretice, polemice și poetice totodată, manifestele se constituie în tot atâtea jurnale ale mișcărilor care le creează, începând de la nașterea acestora, continuând cu afirmarea, dezvoltarea, rupturile, împăcările și divorțurile lor, anticipând uneori chiar dispariția mișcărilor, în sensul intrării lor mai mult sau mai puțin premature în istoria literară, sau chiar o simbolică sinucidere.

Voi încerca, în consecință, în rândurile de mai jos să analizez, sintetic, textele de tip manifest ale grupului suprarealist român din care a făcut parte Gellu Naum, plasându-le în contextul mai larg al tradiției manifestelor suprarealiste franceze; direcția principală a analizei, care îmi va folosi ca argument pentru a doua și a treia parte a eseului, dedicate operei lui Gellu Naum, este dată de observația că una dintre componentele principale ale atitudinii negatoare, iconoclaste, a suprarealismului a vizat, încă de la început, delimitarea de *sisteme*, de orice sisteme, inclusiv de orice formă de sistem de gândire religioasă. Termenul *iconoclas*m trimite chiar la acest domeniu: deși se referă la o epocă și la o doctrină anume (politica statului și bisericii bizantine de distrugere a icoanelor și de interzicere a cultului lor în secolul al VIII-lea și în prima jumătate a secolului al IX-lea), el poate fi privit într-o accepțiune generală, de negare a modelelor, a idolilor, a sistemelor producătoare de idoli:

În câteva trăsături generale, se poate spune că aceste manifeste sunt strigăte ale unei culturi suprasaturate de modele, de aceea reacția este cu atât mai agresivă cu cât modelul opune o mai mare rezistență.¹

Printre aceste sisteme producătoare de idoli se numără, firește, și sistemele religioase. Unul dintre manifestele suprarealiștilor francezi, *À la niche les glapisseurs de Dieu!* (1948, într-o traducere aproximativă *La colț cu cei care trâmbițează despre Dumnezeu!*),

¹ Rodica Ilie, *op. cit.*, p. 63.

rămas oarecum în umbră în exegeza românească asupra avangardei, afirmă în mod direct, încă din titlu, ateismul mișcării, deci răzvrătirea împotriva lui Dumnezeu și implicit împotriva chipului/chipurilor sale (voi analiza puțin mai departe textul manifestului).

Suprarealismul a cucerit scena mișcărilor de avangardă și a marcat profund cultura europeană a secolului XX datorită misiunii complexe pe care și-a stabilit-o de la bun început, tocmai prin textele sale programatice: să rezolve în mod simultan atât problemele materiale ale colectivității, cât și pe cele de natură spirituală ale individului. Cu toate că se situează în afara oricărei preocupări estetice sau morale, respingând ideea de angajare ca pe o servitute cu care arta și poezia nu au nimic de-a face, suprarealismul nu este totuși o evadare către o realitate transcendentă; dimpotrivă, exprimă o voință de aprofundare a realului, a lumii sensibile până la ultimele ei consecințe, printr-un joc al dislocărilor și reconstrucțiilor dinamice, mereu viu, care a evoluat dinspre poezie înspre artă în general, pentru a deveni, în final, o mișcare intelectuală atotcuprinzătoare. Iar

în cazul suprarealiștilor preocupările doctrinare sunt explicite, fondând o adevărată logică a manifestului, o retorică și o pragmatică teoretică prin care se urmăreau etapele transformării, stadiul revoluției, verificările acestor mutații și epurarea grupului de cei care s-au distanțat sau au rupt violent cu directivele generale.¹

Evident, se poate identifica și un punct de pornire al mișcării suprarealiste, un moment istoric al începutului, bine definit. Cuvântul „suprarealism” nu a fost inventat de André Breton, ci fusese folosit pentru prima oară de Guillaume Apollinaire, în 1917, în prefața piesei de teatru *Les Mamelles de Tirésias*; poetul ezitase între termenii „suprarealism” și „supernaturalism” pentru a

¹ *Ibid.*, p. 72.

desemna proiectul lui de „a reveni la natura însăși, dar fără a o imita așa cum o fac fotografii”. Însă în 1919 Breton observă fenomenul curios al existenței unei stări de veghe ce precedă somnul, în care, în deplină singurătate, mintea poate percepe bucăți de frază sau fraze întregi fără vreo legătură cu gândurile conștiente anterioare. Observația l-a condus pe Breton la concluzia că, undeva în mintea oamenilor, se află ascuns un mecanism care leagă în mod nemijlocit discursul rațional (conștient) de gândurile adânc ascunse în subconștient. Corolarul acestei idei este faptul că visul, fenomen nocturn și subconștient, este legat de activitatea conștientă, diurnă într-un mod mult mai semnificativ decât credeau Freud și psihologia vremii. Visul reprezintă astfel un mediu activ, participant direct la cunoaștere. În felul acesta, scrierea eliberată de orice control, dicteul automat, devine posesoarea unor semnificații profunde, care pot fi descifrate ulterior. Experiența visului indus prin hipnoză (de exemplu faimoasele *messages automatiques* și *récits de rêve* practicate între 1919 și 1924 de Robert Desnos) îl va conduce pe Breton la concluzia că automatismul mental, departe de a fi o amăgire, este mijlocul ideal pe care-l au la îndemână oamenii pentru a acționa asupra vieții prin intermediul limbajului. În același timp, Breton a ținut mereu să sublinieze că suprarealismul s-a născut în urma Primului Război Mondial, astfel că nu poate fi pe deplin înțeles decât prin raportare la acesta.

Toate aceste idei vor deveni axiomele fundamentale ale *Primului manifest suprarealist*, publicat de Breton în 1924. Scopul autorului este de a armoniza acțiunea suprarealismului, care există în germene încă din 1919, prin structurarea grupului în jurul unui proiect comun. În plus, manifestul este și un pretext pentru invocarea precursorilor suprarealismului, omagiu adus unor autori care pe atunci nu erau considerați canonici. Astfel, mișcarea condusă de Breton nu se impune doar ca o nouă concepție despre literatură și artă, ci și ca o revizitare a istoriei literare. Postulatele acestei scrieri, care va inaugura tradiția manifestelor suprarealiste, sunt

îndrăznețe, dar nici concluziile deduse din argumentele construite pe baza lor nu sunt mai puțin semnificative: necesitatea unei poziționări strict (și uneori violent) antitraditionale, a protestului antiacademic, a deplinei libertăți de expresie și a „jocului dezinteresat al gândirii” eliberate de constrângeri:

Automatism psihic pur, prin care îți propui să exprimi, fie verbal, fie în scris, sau în orice altă manieră, funcționarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale. Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a unor anumite forme de asociații neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să surpe definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieții.¹

Suprarealismul ghidează astfel spiritul către o nouă realitate, în care structurile gândirii umane sunt modificate. Această concluzie îi va mobiliza pe mulți dintre reprezentanții suprarealismului să întreprindă explorări îndrăznețe, uneori excesive, și va crea adesea conflicte grave în sânul unei mișcări care oricum, prin complexitatea ei, și-a stăpânit cu greu configurațiile și reconfigurările neașteptate ale geometriei sale variabile.

În decembrie 1925, o altă formă jucăușă și aparent inofensivă a manifestelor suprarealiste sunt fluturașii-reclamă scriși pe hârtie colorată și lansați de membrii grupului de la Paris din Biroul de cercetări suprarealiste în care își desfășurau activitatea. Câteva exemple de astfel de reclame poetice: „VOI, CEI CARE NU VEDEȚI/ gândiți-vă la cei ce văd”, „Dacă iubiți/ DRAGOSTEA/ veți iubi/ SUPRAREALISMUL”, „Voi, cei care aveți plumb în

¹ André Breton, *Primul manifest al suprarealismului*, apud Mario de Michelli, *Avangarda artistică a secolului XX*, în românește de Ilie Constantin, Editura Meridiane, București, 1968, p. 298.

cap./ topiți-l ca să faceți din el aur suprarealist”.¹ Într-un registru mai dur, unele editoriale și scrisori deschise publicate în revista *La Révolution surréaliste* cer distrugerea gândirii, la nevoie prin violență fizică.²

Al doilea manifest al suprarealismului, scris tot de Breton în 1929, rămâne fidel acestui principiu iconoclast. Autorul le recomandă suprarealiștilor să-și facă o dogmă (oare ideea însăși de dogmă nu a fost o greșeală?) din revoluția absolută, din nesupunerea totală, din subminare. Dintr-o astfel de misiune apare îndrăzneala de a dezvolta o imagine mult timp interpretată ad litteram precum cea a atentatului terorist, metaforă, de fapt, pentru violența fecundă a arbitrarului, a hazardului. „Suprarealismul nu a năzuit la nimic mai mult decât să provoace, din punct de vedere intelectual și moral, o criză de conștiință de felul cel mai general și mai grav”³, sintetizează Breton în acest al doilea manifest, luând în considerare, oarecum surprinzător – dacă ne gândim la pretenția suprarealismului de a se situa în afara oricărei preocupări estetice sau morale – inclusiv necesitatea de a arunca asupra spiritului un cutremur moral, dincolo de cel intelectual.

Declarațiile și adeziunile particulare ale suprarealiștilor francezi oferă, caleidoscopic, și o imagine despre dinamica și starea grupului, confirmându-l și refondându-l fără încetare. De aici apare necesitatea acelor liste de nume care întrerup textele propriu-zise ale manifestelor, după cum se poate vedea de exemplu în *Prolegomene la un al treilea manifest al suprarealismului sau nu*, textul lui Breton din 1942: este vorba despre numele celor care „au

¹ Am consultat aceste texte pe site-ul Mélusine al Universității Paris-III Sorbonne, Biblioteca Suprarealistă, la adresa http://melusine.univ-paris3.fr/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm#par_23.

² Din *Déclaration du 27 janvier 1925*, semnată de membrii aceluiași *Bureau de recherches surréalistes*, cf. site-ul Mélusine, loc. cit.

³ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1972, p. 76.

dat dovadă de suprarealism absolut”, ale celor care locuiesc cu acte în regulă în castelul suprarealist sau ale celor aflați doar în trecere pe acolo (unii au bătut la porțile castelului și li s-a deschis, alții au bătut și nu au fost primiți) și, în sfârșit, ale celor care au fost izgoniți ori s-au autoexilat din respectiva fortăreață. Odată ce rândurile se strâng, poate fi reafirmată voința de instaurare a noii ordini revoluționare, capabilă să reconfigureze raporturile dintre oameni și raporturile dintre aceștia și instituțiile culturale și sociale. La loc de frunte, și „instituția” divinității (odată cu instituțiile care o reprezintă pe pământ, Bisericele): „Trebuie să înceteze nu numai exploatarea omului de către om, ci și exploatarea omului de către pretinsul «Dumnezeu», de absurdă și provocatoare amintire.”¹

Manifestul *À la niche les glapisseurs de Dieu*², publicat de suprarealiștii francezi în 1948, are ca scop să exprime, în nume colectiv, „aversiunea intransigentă față de toți oamenii îngenunchați” și să denunțe încercarea de recuperare a suprarealismului în vederea justificării teologiei creștine, sub pretext că ateismul nu ar fi decât o altă modalitate de recunoaștere a existenței divinității. În primul rând, semnatarii manifestului au ales ca motto un semnificativ citat din Heraclit:

Lumea aceasta, alcătuită uniform, nu a fost creată nici de Dumnezeu, nici de vreun om. Dar a existat dintotdeauna, există și va exista întotdeauna, foc pe vecie viu, aprinzându-se cu măsură și stingându-se cu măsură.

Urmează apoi citarea celor câteva texte sau intervenții din epocă văzute de suprarealiști drept tentative de „deturnare” a viziunii mișcării în folosul „cauzei infame” a religiei. Capătul de acuzare este necruțător: „toate aceste demersuri provin, sub diverse

¹ *Ibid.*, p. 165.

² Cf. site-ul Mélusine, http://melusine.univ-paris3.fr/Tracts_surr_2009/Tracts_2_2009.htm#par_133.

forme, dintr-o încercare de escrocherie generalizată ale cărei instigatoare sunt și astăzi, ca întotdeauna, mizerabilele instituții ale Bisericii”, care, scăpând din mână statutul de unice păstrătoare ale secretelor lumii, nu-și mai pot păstra locul pe piața ideilor decât parazitând ideile altora. Respingându-i așadar pe clerici, suprarealiștii își recunosc mai degrabă anumite „puncte de contact” cu ereticii. Și acceptă, de asemenea, observația lui Michel Carrouges cu privire la posibilitatea de a identifica în viziunea suprarealistă o anumită aspirație către salvare (mântuire) tradusă printr-un soi de misticism umanist, în opoziție cu asceza iudeo-creștină către Ierusalimul ceresc.¹ Ceea ce-i revoltă însă pe autorii manifestului este faptul că reprezentanții Bisericii analizează în aceeași manieră și textele sfinte, și textele îndreptate împotriva textelor sfinte, susținând că ateismul nu este decât o confirmare implicită a existenței lui Dumnezeu și considerând orice încercare de a nega sau de a combate această axiomă drept un act implicit de susținere a ei. Drept concluzie, având în vedere că argumentele folosite de exegeții aflați pe lista acuzațiilor sunt prea numeroase și împrumutate din „pubele teologice” eteroclite, semnatarii manifestului postulează că discuția cu aceștia nici măcar nu își are sensul: pe suprarealiști ideea ca atare de Dumnezeu îi face să caște de plictiseală sau, în cazul în care le este asociată în mod ilegal, îi determină să-și verse furia prin „grosolăni” de felul inscripțiilor făcute de ei pe zidurile instituțiilor culturale din orașul Charleville, cu textul „Merde à dieu”; acest soi de injurii nu sunt îndreptate,

¹ S-ar putea face aici observația că, de fapt, „conștiința salvării dictează o formă de eliberare ce se concretizează prin teoria salvării, astfel libertatea de cuceritor al imaginarului universal este coordonată de o duală conștiință, a reușitei și a eșecului, asumând aceste etape chiar în economia manifestului literar. Mod de afirmare a subiectului suprarealist, acesta devine un instrument cu funcție de bumerang, instrument al *propriei salvări* și concomitent al *propriei distrugerii*” (Rodica Ilie, *op. cit.*, p. 75).

după cum recunosc autorii lor, împotriva „planului divin”, ci împotriva clerului, adică a tuturor oamenilor îngenuncheați.

În ce privește implicarea politică a artiștilor suprarealiști, istoria literară nu a reținut, în mare, decât relația cu comunismul. Totuși, din 1935 până în 1969, eșecul acestei relații nu implică renunțarea la voința de a activa și în domeniul politic. Dar intervențiile lor din acești ani au rămas mai degrabă necunoscute. Dacă luptele politice durează până la disoluția mișcării, în 1969, ruptura de comunism a însemnat o schimbare în natura angajării membrilor ei, mai precis sfârșitul angajării partizane. Suprarealiștii vor ajunge, în urma experienței lor comuniste, la o puternică neîncredere în partidele politice, iar după război principalele lor preocupări vor fi mai mult de natură etică. Depărtarea de scena partidelor politice are loc în paralel cu implicarea în cauza Drepturilor Omului, prin denunțarea proceselor de la Moscova, participarea la mișcarea de rezistență din timpul războiului din Algeria, pacifism, antimilitarism etc.¹

Tonul tuturor textelor sau acțiunilor cu caracter de manifest ale grupului suprarealist din jurul lui André Breton este epatant și destabilizator prin chiar ambivalența lui: combinație de stil profetic și elocvență revoluționară, de expresivitate lirică și diatribă violentă, discursul lor seamănă mai degrabă cu *slam poetry*, cu un *performance* dus uneori la extremă în încercarea de a realiza prin rostire conținutul în sine al textului, pentru a demonstra, a seduce și a impresiona (în fond clasicele *docere, delectare, movere*). În ultimă instanță, se poate spune că

intelectualismul arhitecturii manifestelor suprarealiste și anvergura „dicționii ideilor” oferă un spectacol al avangardei raționalist-iraționaliste, contradictorii în mod organic, ducând

¹ Cf. Carole Reynaud-Paligot, „Histoire politique du mouvement surréaliste (1919–1969)”, în *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [online], nr. 13/1994, la adresa <http://ccrh.revues.org/2718>.