

istorie literară

„Călătoriile” avangardei românești (II)

Ion Pop

Dacă trecem de la manifest în domeniul teoriei și al practicii poetice, regăsim tema „călătoriei” implicată în același timp în definiția poetului și a modului în care el își construiește discursul. Pe scurt, poetul este „călătorul” prin excelență, iar discursul său este o călătorie *sui generis* pe un itinerariu pe care el și-l croiește curajos și mereu curios, cu o imaginație în stare permanentă de productivitate, deschisă surprizelor.

Se înțelege de la sine că această temă dominantă mai ales momentul futurist, în care s-a văzut pe drept cuvânt un fel de model, de *pattern* al spiritului avangardist¹ și ale cărui scheme imaginative se prelungesc, dincolo de nuanțele individuale, în toate mișcările avangardei istorice. Această remarcă e adevărată și pentru felul în care este definită imaginea și, într-un mod mai general, discursul poetic, definiție ce se revelează a fi foarte strâns legată de tema subiacentă a „călătoriei”. Căci – se știe – toate mijloacele de transport erau bune pentru F.T. Marinetti – și îndeosebi cele mai rapide, începând cu automobilul „care pare a alerga pe mitralii” – ca să „plece” din nou, să se ofere, hrană nouă, „Necunoscutului”, să glorifice „mișcarea agresivă”, „saltul mortal”, „eterna viteză omniprezentă.”² *Mutatis mutandis*, acest gust nou pentru Necunoscut, mișcare rapidă, risc, se regăsește în același Manifest tehnic al literaturii futuriste, unde poezia e pusă sub semnul analogiei, despre care se spune că „nu este altceva decât iubirea profundă care leagă lucrurile îndepărtate, aparent diferite și ostile”, și se vorbește despre o „gradație de analogii tot mai vaste (...) a raporturilor tot mai profunde și mai solide, chiar dacă sunt foarte îndepărtate”. Și imediat: „Poezia trebuie să fie o suită neîntreruptă de imagini noi”; și ceva mai încolo: „Cu cât imaginile conțin legături vaste, cu atât ele își păstrează puterea de a uimi.”³

Or, lectura Manifestelor Dada ale lui Tzara descoperă o definiție asemănătoare a imaginii și a articulării discursului (anti)poetic, la fel cu cea din primul *Manifest al suprarealismului* al lui André Breton, care n-a făcut decât să adopte și să adapteze propozițiile lui Pierre Reverdy privind apropierea, în imagine, a unor lucruri îndepărtate, capabile să sugereze o tensiune necesară a discursului-surpriză, a ceea ce va fi „minunatul”, „frumusețea convulsivă” și raportul de „vase comunicante” între eu și lume.

Se poate, așadar, înțelege de ce în mediul românesc de avangardă din 1925, atunci când publica în revista *Integral* un articol omagial pentru Tudor Arghezi, Ilarie Voronca vorbea despre imaginea poetică în termeni foarte apropiați de modelul futurist reluat de Tzara, Reverdy și Breton: „Plăsmuire abstractă, imaginea: raport pur a două elemente cât mai îndepărtate (sau cât mai apropiate) între ele.”⁴ „Abstracția” invocată merge, desigur, în sensul programului „constructivist” la care poetul aderase în acel moment, însă „călătoria” chemată să anuleze distanțele dintre cuvinte se hrănește din „viteza” futuristă. Ceva mai devreme, același Voronca descria, de altfel, noua „gramatică” a poeziei în termeni vecini cu programul futurist, și „mașinile (care) își croiesc drumuri” nu

lipseau din textul său: „Artisul adevărat creează direct, fără simbol, în pământ, lemn sau verb, organisme vii, mașini spintecând drumuri, strigăte tresărind violent ca în furtună acoperișuri.”⁵ Și e interesant de remarcat că, vorbind despre substanța concretă a cuvintelor, de sonoritatea lor valabilă în sine, dincolo de sens, el alege ca exemplu, în același articol, cuvântul... drum, așa cum apare el în mai multe limbi. Pentru el, „poezia nouă” nu poate fi mai bine definită decât folosind imaginile unui univers dominat până la obsesie de „călătorie”, înscris chiar în inima fluxului discursiv. Vorbește, astfel, despre „poetul drumului de fier de azi”, despre „drumul (său) lipsit de odihnă”. „Poetul nou – continuă el – e un explorator înfruntând meridianul cel mai primejdios, coborând în însuși miezul înțelegerii, ecuator încins sau poli cu zăpezi ca bretele. Pe umerii lui preerii cresc. Stepe, mări, saltimbanci, trenuri îi circulă în artere.”⁶

La rândul său, Stephan Roll, redactor și el la revista *Integral*, preferă să comenteze problemele tradiției și inovației poetice în termeni de „călătorie”, într-un text în care se regăsesc încă o dată tot felul de vehicule, lente sau rapide, în funcție de perspectiva asupra „ritmului vremii”, tradițional ori contemporan. Îi vedem, așadar, pe de o parte, pe cei care au rămas cu poezia în trenul lui Malec” și, pe de alta, „sensibilitatea” chemată să țină „cross-uri de 10-15 km. În locul reveriilor de sacă și cantaridă” și să se lanseze „acrobat, pumnal în strada zguduită de spirala auto-urilor și a continentului”, în timp ce „poetul călător în același avion, pietonul acelorași străzi vibrează în mecanica lor și-și durează senzați tari a cetățeanului epocal, a sportsman-ului.”⁷

Aceste definiții ale poeziei prin poezie ar putea fi înmulțite, textele avangardiștilor români sunt pline de ele. Tema „călătoriei” apare aici ca model dinamic structurant sau, ca să vorbim ca Jean-Pierre Richard, ca „obsesie modelatoare”. Căci este vorba în același timp despre o aspirație și despre o voință de a străbate toate spațiile lumii, de a evada, de a te desprinde de universul cunoscut și banalizat, de a te lansa spre necunoscut ca explorator îndrăzneț, ca să „găsești ceva nou”, după formula cunoscută; iar pe de altă parte, să rupi cu „gramatica” veche a poeziei, să înfrunți celălalt necunoscut, al *cuvântului*, să cucești teritorii inedite ale expresiei, să experimentezi alte soluții, în căutarea unei noi Totalități a expresiei umane.

Se poate spune că variantele românești ale acestei tematici a „călătoriei”, așa cum este exploatată în curcile avangardei din anii '20-'30 ai secolului trecut, dovedesc încă o dată un adevăr care este al tuturor avangardelor, adică un grad de osmoză niciodată întâlnit mai înainte, între program, teoria poeziei și practicarea ei propriu-zisă. „Călătoria” apare ca un fel de figură-matrice a poeziei și poeziei avangardiste: manifestul trece în textura poemului, face corp comun cu el.

Dacă trecerea timpului determină o anumită schimbare de atitudine față de doctrinele europene în mediile avangardei românești, zisa „obsesie

modelatoare” rămâne, practic, constantă. Ilarie Voronca, de exemplu, părăsește constructivismul „integralist” pentru care militase pe vremea revistelor *Contimporanul*, *75 H.P.*, *Punct* sau *Integral*, dar metamorfoza se menține mai degrabă la nivelul universului imaginar, al lexicului specific unei etape a evoluției sale care acceptă, începând din 1928 – în cercul revistei *unu* – deschiderea spre suprarealismul pe care-l respinsese într-un prim moment. Poetul renunță la ceea ce prietenul său Gheorghe Dinu (Stephan Roll) numea „vocabularul de americanisme” al epocii constructivisto-integraliste, pentru a convoca repertoriul verbal al reveriei, al universului oniric imaterial și flotant, dar „schema” care-i organizează discursul teoretic și liric nu diferă, în esență, de cea care era activă ceva mai devreme, în articolele și poemele publicate în revistele menționate mai sus.

„Imagist” prin excelență, Voronca (poetul care lansase în 1928 o expresivă butadă, scriind că „Eu, dintre toate NAȚIUNILE, aleg imagi-Națiunea”⁸), definea poemul ca „o cale lactee de imagini” și, înlocuind drumul de fier și marile străzi ale orașelor tentaculare cu „apele visului (care) vor veni în puhoai albe”, se oferea altor drumuri, mai puțin sigure, cele ale hazardului: „Și în această prețuire a înlănțuirilor dintre cuvinte, ca șerpilor în ierburile pletoase de pe țărături, să recunoaștem tocmai acea parte revelatoare a hazardului, acele armonii deșteptate de întâmplare ca efluviile de miresme și ecouri aduse corăbiile vântului.”⁹

Se vede bine că tiparul discursului rămâne, practic, același: este vorba tot despre o „călătorie”, de o mișcare spre altundeva, însă tradusă acum în termeni mai adecvați viziunii suprarealiste, adică cei ai *curgerii* și ai *plutirii*, opuși mereu imaginilor *stagnării*, ale *imobilității*, *închiderii*, echivalente, de fapt, cu *convenția literară*: „Nu voi conțeni să mă întreb de ce trăiesc în această obsesie a unui zid circular. De ce e o așezare, o mergere pe pământ în orice gest, o înlănțuire de principii, o convenție.” Și punctul pe i este pus în momentul în care Voronca își mărturisește idealul utopic, care nu e altul decât un perpetuum mobile al gândirii și sensibilității, o eternă „călătorie” interzicând oprirea în convenție: „aș voi o perpetuă mișcare, neîntronarea niciunei alte formule, dar nu e cu putință.”¹⁰

Accentul pus în poetica suprarealistă pe întâlnirea, în voia hazardului, a unor obiecte (misteriosul „obiect suprarealist”, mesager al necunoscutului, metaforă substantificată a comuniunii dintre realitatea profundă și obscură a subiectului și lumea din afară, romantic legate în perspectiva unui Tot cosmic) și – în discursul poetic – a cuvintelor a căror „coliziune” provoacă șocul revelator, „lumina imaginii”, despre care vorbea André Breton, participă la aceeași tematică a „călătoriei”, a mișcării eliberatoare spre și prin lucruri. A construi un discurs poetic înseamnă a merge în întâmpinarea a ceva abia bănuțat, așteptat în stare de tensiune (Breton și, împreună cu el, suprarealistul român Gellu Naum, vor defini poezia ca „așteptare activă”), a te lăsa în voia aventurilor celor mai surprinzătoare. În acest sens, Gherasim Luca, întemeietor, alături de Gellu Naum, al Grupului suprarealist român din anii '40, exaltă, pe urmele lui Lautréamont, puterile revelatoare ale întâlnirii dintre obiecte care nu au nicio legătură între ele, a unei mișcări ce forțează proximitatea, generatoare a acelei „frumuseți convulsive”: „Obiectele suav eteroclitice, nasturele, vinele, o mustață, o chitară, un fulger, pianul aruncate pe

fereastră, o pălărie din care o foarte frumoasă femeie consumă macaroane, câteva degete, un ac de cravată, o canapea pe care putrezește un pat, o perdele sub lună, o caisă mușcată, un săpun de rufe lângă o bijuterie, un păianjen lângă o furculiță și mitologia partuzei capătă o semnificație voluptuos modernă, întâlnirea dintre obiecte împrumutând catifelatul nebuloasei și catastrofalul unei întâlniri de planete, sunt flăcări care întâlnesc apa, sunt voci care își întâlnesc ecoul, întâlniri amoroase unde paralizia e o trăsătură de caracter și crispanțul un mod de a trăi feroce, liniștit, mineral, asist la această monstruoasă împerechere de obiecte cu sentimentul că particip ca spectator la amorul dintre dorință și plăcere într-o lume de vis și de viciu, respir erotismul acestor îmbrățișări metalice, ascult urletele pasionante pe care mi le comunică atomii (...) partuză majusculă pe marginea amorului, la granița visului, la periferia leșinului, împerechere halucinatorie de posibilități și fenomene, de dorinți în permanentă stare de disponibilitate, unde tensiunile nu dispar odată cu realizarea lor, tensiunile devin mai înalte (...) amorul scăpat din închisoarea umană cântă acum liber pe o gamă inventată de dorinți în delir, de dorinți sticloase și reci ca un fulger, pe suprafața lumii sau a camerei mele.”¹¹ Înlocuită cu mișcarea-evaziune a „dorințelor delirante”, călătoria în spațiul geografic devine călătorie interioară, mișcare a imaginației ce se poate simți liberă chiar și ca o „călătorie în jurul camerei” ca, odinioară, cea a lui Xavier de Maistre.

Lectura textelor avangardiste descoperă de asemenea, în același spațiu tematic, frecvența unui motiv legat în mod direct de imaginarul *călătoriei*: cel al *itinerariului*, care angajează reprezentarea corespondentă a „eroului liric” văzut sub înfățișare de *călător*. Poezia de avangardă e plină de itinerarii, de drumuri de toate felurile, terestre, maritime și aeriene, în vis și în imaginație.

Etapa futuristo-constructivistă le cerea și poezilor români de avangardă o ieșire spre spectacolul străzii și al mării lumi planetare, a civilizației industriale. Un poet ca Ilarie Voronca le folosește pe larg în construcția imaginilor din poemele sale ce datează din epoca 1924-1925, adunate mai târziu, în 1931, într-o cărticică intitulată *Invitație la bal*. Metaforele *călătoriei* sunt prezente aici nu numai în pasajele descriptive ce propun mai ales o imagine modelată după chipul peisajului industrial

(„Drum dinam bandajat excepțional / Case se îmbrățișează în visul de var”, „Drum pierdut în

clorat de calcar”, „Drumurile se închid ca uzinele la șapte seara” etc.), ci și - într-un mod inedit, șocant pentru poezia vremii - în sugestia unor stări sufletești presupunând o anumită energie vitală, tradusă aproape automat prin elemente împrumutate din lumea tehnicii: „Ce cale ferată arterele tale cu sânge și gări”, „Umărul tău, ce atlas”, „te-nscrii în amintire și-n sânge ca o viză” etc.).

Se poate, însă, spune că *itinerariul* se impune, dincolo de aceste prezențe punctuale, ca una dintre „figurile” centrale ale imaginarului lui Voronca. Cărți întregi, precum *Ulise* (1928), *Brățara nopților* (1929), *Petre Schlemihl* (1932) sau *Patmos* (1933) sunt concepute ca suite de trasee dinamice, deschise către toate zărilor, străbătând peisajele cele mai diverse, promițând și permițând cvasipermanența statutului de descoperitor-inventator al poetului. Autorul lor urmează în această privință exemple ilustre din poezia modernistă, începând cu Whitman, până la Apollinaire, Valery Larbaud, Blaise Cendrars, Paul Morand, ca să nu mai vorbim despre futuriști. Călători mitici ca Ulise ori „Jidovul rătăcitor”, devenit emblema poetului definit ca „veșnic Ahasverus”, personajul lui Chamisso românizat ca *Petre Schlemihl*, apoi poetul călăuzit, în *Patmos*, de „Insula-fantomă” - urmează toți niște itinerarii revelatoare ale caleidoscopului vieții moderne, exaltă eliberarea ființelor și lucrurilor din captivitatea tiparelor general acceptate și a convențiilor moarte, proclamă imperativul interferenței și osmozei dintre nivelele existențiale sau - la cealaltă extremă - singurătatea poetului condamnat la excludere, căutarea unei solidarități pierdute. „Călătoria” este prin excelență deschidere către lume, comunicare, bucurie a spectacolului planetar, dorință arzătoare de *nou*, aspirație la o re-totalizare a lumii trăite, poemul devenind el însuși o călătorie prin cuvinte, ce anulează distanțele și asigură coabitarea fericită a *totului* cu *Totul*.

Ulysse dans la cité - Ulise în cetate al lui Voronca (este titlul traducerii franceze a poemului, apărută în 1933) urmează itinerariile vieții de fiecare zi pentru a descoperi spectacolul orașului cu afișele, vitrinele, străzile sale pline de culori, piețele, spitalele, sălile de sport, orele de melancolie ale exilaților, pitorescul peisajelor privite prin ferestrele trenurilor în viteză, miracolele germinăției. Poemul este un soi de „reportaj liric” făcut de un călător al cărui ochi rămâne mereu gata să înregistreze întâlnirile cele mai neașteptate, într-o lume în permanentă metamorfoză: „privirile voci se desfășoară ca o cale ferată”, „oceanele țările

se ating în sălile de concert”, „pe cer se deplasează timbrele avioanelor”, „fiecare cuvânt aduce un anotimp un climat”. În *Brățara nopților*, poetul scrie: „adun toate înfățișările lumii în cristalul pleoapei”; *Zodiac*-ul din 1830 cheamă la deschiderea omului spre toate orizonturile: „Iată, avântați-vă acum ochiul asemeni uliului peste șesurile Europei / Rătăciți pe drumurile somptuoase ale Babilonului / Scălțați-vă în fluviile galbene ale cerscului imperiu / Stați la pândă cu haiducii bronzăți pe pietrele pleșuve ale Abisiniei”.... La rândul său, în *Petre Schlemihl*, poetul-Ahasverus este „o umbră alunecând în același timp prin toate punctele cardinale”, în timp ce „poemele sunt ciubotele de șapte poști / Care mă duc din cercul polar la caldul tropic, / și-n vers ca-n geanta unui botanist recunoști / Ierburile atâtor distanțe stând alături /.../ C-un singur vers poți trece prin patru anotimpuri / și pasul din poeme un continent îl taie”, „în ochiul meu circulă o mie de vedenii”...

Cum se poate bine vedea în aceste ultime versuri, discursul poetic acoperă, ca suită de întâlniri-asocieri insolite de cuvinte, sensul simbolic al „călătoriei”: el poate fi definit ca atare tocmai în măsura în care e construit în mișcare și ca mișcare ce apropie realități îndepărtate, satisfăcând astfel gustul pentru aventură, explorare și noutate, răspunzând unei energii ce se cheltuiește într-un act fundamental unificator, care vizează, pe urme romantice, cum spuneam, reconstituirea unui Tot, reinterpretat conform sensibilității dinamice a modernității.

În universul suprarealist al anilor '40, tema „călătoriei” revine, pentru a defini ipostazele poetului-explorator, care provoacă realul la metamorfoză, și o geografie onirică în care „minunatul” și viziunile de coșmar coexistă. Este semnificativ, din acest punct de vedere, faptul că prima carte a lui Gellu Naum, apărută în 1936, se numește *Drumețul incendiar* și că acest *alter ego* al poetului nu este numai un descoperitor de lumi, ci și, în primul rând, unul care răstoarnă ordinea stabilită a lucrurilor, sfidează ierarhiile de valori, cheamă la revoltă, propune o nouă ordine a existenței și a poeziei, căreia îi dezvăluie convențiile, într-un stil parodic și burlesc: „Este un / fioros asasin. Are / o mustață sub nas ca o vrabie / și poate fi recunoscut după ciorapi /.../ El ascultă în toate punctele cardinale /.../ voi ști să-mi scot ventuzele de pe creier / să se scurgă zeama puturoasă a versului dulceag / voi ști mamă în ceasurile mele de glorie / să-mi flutur ciorapii împuții lângă porțile Academiei Române. /.../ Domnilor / mi-am lăsat mustățile în vagonul de dormit / lângă sacii cu monede ai Rotschilzilor / și singurul chior din ținut acela care / masturbează sexul imens al aerului / repezind mâna după rachiul unui gologan / mi-a încredințat acest mare secret al gării: / LUMEA A ÎNCEPUT SĂ PUTĂ.”

Tot la Gellu Naum, „eroul” poemului *Vasco da Gama* (1940) este prezentat din nou ca un „călător” foarte aparte: „dar vasco de gama e un alt călător / el miroase apa cu ajutorul lunetei / nările i se prelungesc până la țărniță / pentru că el mănâncă și capul cârmaciului.” În jurul lui, toate legăturile „normale” și „logice” sunt răsturnate, un fel comedie onirică se înscenează, în care cuvintele și lucrurile participă ca protagoniști cu drepturi egale. Ca la Voronca, însă într-un mod mai accentuat subversiv, ce depășește cu mult gustul pentru metamorfozele spectaculare ale lumii și ale discursului poetic, „călătorul” lui Gellu Naum este în același timp un creator de sărbători ale imaginației și un vehement *trouble-fête*.

Dar poezii suprarealiști sunt aproape întotdeauna





una și, ca să spunem așa, prin definiție niște „călători”, sau mai exact niște „hoinari”, niște „plimbăreți”, mai mult sau mai puțin solitari. Câteva cărți-cheie ale suprarealismului francez sunt construite, cum se știe, în jurul motivului itinerariului și al promenadei, precum *Nadja* lui Breton sau *Țăranul din Paris* al lui Aragon. S-a putut, așadar, vorbi pe drept cuvânt despre un „Paris al suprarealiștilor”, ca „loc de rătăcire, teatru privilegiat al multiplului și al insolitului, care oferă rătăcitorului o viziune materializată a propriilor sale fantasmе”, cu observația că „scriitorii grupului, ca să marcheze căutarea misterului prin spectacolul mereu reinnoit al orașului, evocă nu șederea într-un loc (...), ci itinerariul. Orașul e resimțit prin intermediul mersului.”¹²

Sunt urme și trasee moștenite de la romantism (chiar de la pre-romantism), peisajul suprarealist reia multe elemente caracteristice ale „geografiei romantice” și „gotice”, drumuri străbătând locuri „bântuite”, mărginite de ruine și de castele cu fantome etc. - itinerarii pe care suntem mereu în așteptarea unei întâlniri insolite și tulburătoare.

Acest gen de itinerarii nu lipsește nici din scrierile suprarealiștilor români, și tot Gellu Naum e cel ce ne oferă cele mai bune exemple. Proza sa poetică și reflexivă din *Medium* (1945) exploatează foarte mult această temă a „călătoriei”, mai ales sub forma ei de *plimbare* nocturnă. De cele mai multe ori personajul său se află pe stradă, în căutarea acelor întâlniri revelatoare și neliniștite, „neștiind încotro merge”, străbătând „piețele exasperant de goale, în nesfârșite plimbări”, într-o „călătorie făcută printr-o serie de întâmplări absolut gratuite”, dar care vizează, în cele din urmă, acea „întâlnire” așteptată într-o stare de tensiune, de „așteptare activă”. Un fragment ca acesta concentrează câteva trăsături caracteristice ale „călătoriei”, așa cum este interpretată de Gellu Naum: „În coridoarele lungi ne purtăm umbra în brațe ca pe un bolnav.

Capetele ni se lipesc de ziduri, umerii, înfricoșați de pulsația prea puternică, se strâng unul în altul. Printre vampiri, suntem încântați să avem măcar sângele cu noi. Mai e încă vreme pentru peroanele goale, pentru ultimele saluturi înainte de plecare. Care va fi rezultatul fermecătoarei noastre călătorii? Mă bucură gândul că nu știu. Va fi ultima oară când ne vom scoate mâna din buzunar ca să facem un semn de adio sau de amenințare. Apoi vin podurile, gările pustii, câmpiile monotone, orașele vechi, noaptea. La sfârșit, ne întrebăm, totdeauna uimiți, dacă n-a fost un vis. Mă atrage din ce în ce mai mult călătoria aceasta de ore și de ore, cu ochii legați spre o direcție necunoscută...”¹³

Atmosfera nu e alta în *Castelul orbilor*, unde naratorul începe prin a mărturisi că „e timpul să ne pregătim, iluminați de înnebunitoarea speranță a unei disponibilități virtuale, liberi de orice imagine, de orice act, de orice omisiune, pentru solemnul ceremonial al ereziei”: aceste preparative vor fi mai ales pregătiri de călătorie, căci, ca în *Medium*, mișcarea cea mai frecventă este mersul, rătăcirea, sub forma „plimbării la umbră, în spatele zidului nesfârșit”, drumul parcurs în compania unei femei misterioase, Zenobia - femeia-ghid a suprarealiștilor - în timp ce protagonistul târăște după el cadavrul lui Marat, a cărui vestă o poartă, plimbarea, încă o dată, pe „străzile luminate, cheiurile în panică, cafenelele devastate”, în castelul populat de spectre, prin „locul blestemat” sau „orașul extrem de pustiu”. Călătoria poate chiar să nu aibă loc, căci nu plecarea în spațiu contează în primul rând, ci depeizarea, o ruptură interioară în raport cu lumea banală și lipsită de mister: „Nu este prima dată când scoatem bilete la acest ghișeu și peronul pustiu îl cunoaștem destul de bine. Bineînțeles că nu plecăm nicăieri, că suntem aici numai ca să privim cuta de îngrijorare de pe fruntea celor care se duc, ridurile de oboseală ale celor care se reîntorc.”¹⁴

Este vorba, de fapt, mereu de acea „așteptare

activă”, de acea „disponibilitate fertilă” întreținute de „călătorie” (plimbare, rătăcire), de o tensiune a spiritului capabilă să transforme lumea parcursă, să-i „perturbeze” așa-numitele „evidențe”. În *Medium*, sensul acestei căutări era la un moment dat făcut explicit, ca „drum” al dorinței spre obiectul visat, identificare a clipei în care „dorință și obiect se întâlnesc.”¹⁵ Mai mult decât atât, poetul are ambiția de a realiza, prin această mișcare de întâmpinare încordată a obiectului, ceea ce el numește o „mineralogie a dorinței”, în stare să surprindă procesul genetic al operei. Viață și poezie nu mai sunt decât una, existența poetului poate fi astfel calificată - după expresia lui Breton - drept „comportament liric”.

Se poate spune deci, în concluzie, că frecvența temei „călătoriei” la scriitorii avangardei istorice - de la futurism la suprarealism - e motivată de rațiuni ce angajează fundamentele înseși ale viziunii poetice moderne, structura sa profundă. Această temă universală descinde, ca să spunem așa, spre țesuturile celulare ale discursului, asociindu-se până la identificare cu obsesia fundamentală a avangardei, care este cea a unui dinamism absolut și a unei disponibilități fără limite a spiritului și a imaginației, ce se traduce în primul rând într-o adevărată vânătoare de imagini, cu un fel de grabă de a surprinde cea mai mică posibilitate de a apropia realități aflate la distanță, de a le apropia, pe un drum încă o dată orientat către „adâncul necunoscutului, pentru a găsi ceva nou”.

Note:

¹ Cf. Adrian Marino, *Echos futuristes dans la littérature roumaine*, în *Synthesis*, 5 (1978), p. 216.

² F.T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, în *I futuristi*, coord. de F. Grisi, Roma, 1994, p. 28.

³ Id., *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, în *I futuristi*, pp.33-41.

⁴ I. Voronca, *Tudor Arghezi - fierar al cuvântului*, în *Integral*, nr. 3, 1925

⁵ I. Voronca, *Gramatică*, în *Punct*, nr. 6-7, 1924

⁶ Idem, *Cicatrizări. Poezia nouă*, în *Integral*, nr. 1, 1925

⁷ Stephan Roll, *Evoluări*, în *Integral*, nr. 3, 1925

⁸ I. Voronca, *Ora 10 dimineța*, în *unu*, nr. 2, 1928.

⁹ Idem, *Între mine și mine*, în *unu*, nr. 19, 1929.

¹⁰ Idem, *art. cit.*

¹¹ Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 194-196.

¹² Marie-Claire Bancquart, *Paris des surréalistes*, Paris, 1972, pp. 76, 17.

¹³ Gellu Naum, *Poetizați, poetizați...*, Ed. Eminescu, București, 1970, p. 147.

¹⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵ *Ibid.*, p. 152.

