

HĂRȚILE CONCEPTUALE ALE POEZIEI LUI GELLU NAUM

Gellu Naum (1.VIII.1915–29.IX.2001), poetul care a făcut parte din grupul suprarealist român constituit în 1941 alături de Dolfi Trost, Paul Păun, Virgil Teodorescu și Nadine Krainik, a beneficiat de o receptare critică în valuri, în funcție de epoca și regimurile politice pe care le-a traversat, de volumele publicate și de schimbările de structură produse odată cu acestea.

Debutul în volum, în 1936, cu *Drumețul incendiar*, și itinerariul parcurs până la ultimul, *Calea Șearpelui*, publicat postum în 2002, stau mărturie pentru formula poetică a unui scriitor, care s-a situat uneori în răspăr cu discursul cultural al vremii și a topit într-o poetică originală elemente de avangardă. Privită ca un ansamblu, opera lui Naum este o rețea interconectată care, odată capturând atenția cititorului, nu o mai eliberează, forțând-o mereu să se mențină în alertă, chiar dacă asta înseamnă trăirea unor stări deloc confortabile. Poezia lui Naum nu este una comodă, cu chei de interpretare la îndemână, însă delicia lecturii aprofundate fac din ea una dintre cele mai solide construcții poetice. Firul roșu al poemelor naumiene este cel generat de severitatea cu care autorul își controlează cititorul, prin recursul permanent la lecturile anterioare, prin reveniri succesive, în așa fel încât un examen perpetuu pare a se impune cu fiecare nouă trecere peste versuri. Unui joc permanent la care lectorul este supus pentru a i se verifica vigilența i se adaugă și exigența unui scriitor ce își rafinează expresia, decantând-o de mai multe ori. O semnătură aplicată poemelor sale, ca un timbru personal, este introducerea unui „h” în diferite cuvinte, precum „pohem”, „pohet”, ce devine o formă de aderare la originile suprarealiste.

Despre poezia lui Gellu Naum s-a scris, prin referire la apartenența și, uneori, depășirea suprarealismului, sub umbrela căruia au fost situate începuturile sale. Asociată cu suprarealiștii francezi, precum André Breton, ori cu pictorii onirici Salvador Dali, De Chirico, Magritte ori Victor Brauner, formula poeziei lui Naum poate fi devoalată prin recursul la identificarea conexiunilor dintre punctele nodale prezente în poeme și alcătuirea unor hărți conceptuale, dincolo de clișeele cu care a fost analizată poezia lui, mai ales prin încadrarea comodă în

suprarealism, ca umbrelă atotcuprinzătoare. Gheorghe Crăciun aducea în discuție, în acest sens, „matematica” operei poetice, filonul modern „din textele lui Poe, Baudelaire, Mallarmé”, dar și apropierea de poezia optzecistă „prin conștiința sa gramaticală și lexicală”¹. O altă viziune este cea care se referă la filiația observată în analiza filonului umorului negru din „scriitura lui Urmuz” și încadrarea în categoria de „suprarealist ortodox” (Ștefan Aug. Doinaș). Ion Pop scria că poeziile reprezentative „ies din cadrele stricte ale suprarealismului și îl ilustrează în cel mai înalt grad, în spiritul său”². Aserțiunile critice variază astfel de la afirmații precum a „cultiva un surrealism „copt”³, la situarea poetului în tradiția „gândirii hermetico-alchimice, doctrinelor magice, scrierilor oculte ale lui Meister Eckhart, Jacob Boehme, Cornelius Agrippa, Paracelsus, demonologie medievală și prelungirile ei literare de până la romantismul negru și la revoltații moderni precum Lautréamont și Rimbaud”⁴ sau la considerarea lui drept un „marginal”⁵. Andrei Bodiș îl insera într-o rețea poetică alcătuită din poezia lui Leonid Dimov, Nichita Danilov, Emil Brumar, Șerban Foarță sau Mihai Ursachi. Evident este, însă, că Gellu Naum a amalgamat în textele sale, pe lângă referințele subliniate la arta suprarealistă și la poeții contemporani, și o viziune pe cât de surprinzătoare la nivelul *ars combinatoria*, pe atât de logic expusă, cu o luciditate reconfortantă.

Un fel de busolă necesară în lumea lui Naum este căutarea adevărului, o călătorie întreprinsă într-o lume coerentă, construită din viciu și veritate. Valeriu Cristea observa în 1976 că poemele acestea „fac să sară arcurile ruginite ale literaturii, sancționând automatizarea limbajului (...) o confesiune autentică într-o pseudoliteratură”⁶. „Lecțiile de geografie” interioară pe care le predă Naum sunt generate de semne simbolice, în care obiectele sunt dezbrăcate de sonoritate. Avem de-a face cu „trasee” spirituale pe care le oferă Naum și pe care cititorul le identifică, având la îndemână hărțile pe care tot el le inserează în text. Privită din acest punct de vedere, opera naumiană se deschide unor multiple posibilități de analiză, prin înprospătarea unor texte și accesibilizarea lor.

¹ Gheorghe Crăciun, *Cu garda deschisă*, Editura Institutul European, Iași, 1997, p. 90.

² Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990, p. 352.

³ Gheorghe Grigurcu, *Existența poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 367.

⁴ Paul Cernat, *Tinerețe fără bătrânețe* în „Observator cultural”, nr. 23, 1–7 august, 2000, p. 4.

⁵ Ion Bogdan Lefter, *5 poeți: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarță*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, p. 59.

⁶ Valeriu Cristea, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, București, 1976, p. 87.

Prima hartă a poeziei lui Naum este aceea a căutării sunetului, care s-a pierdut, asemeni lui Ulise pe mare. Rătăcirea echivalează cu o renunțare la fermitate, spațiile destrămându-se și alunecând oniric unul în altul: „Pe pântec harta este însemnată/ cu semne de lână și cu un semn de var/ semnele de lână atrag navigatorii/ ca niște cântece/ coarnele lor se izbesc de ele/ ochii li se lipesc de aceste stânci/ ca niște ventuze cu pompe” (*Vasco da Gama*). Ipostaza cea mai des întâlnită este cea a „trecătorului”, accentuând o mișcare perpetuă și o teamă de static. Imaginile sunt violente: „strada va mânca trecătorul”, dar efectul este tot unul muzical, „din pedalele pe care le are sub frunte/va scoate sunete pline de nasturi de sticlă”. Instrumentele nu mai vrăjesc lumea prin cântec, deoarece nici pianul, nici catedrala, nici sunetele, nici fluturii care „vor bate tobele” nu mai produc armonie, ci dezintegrează. Obsesia mării și a acvaticului îi provoacă angoase, construind imagini insulare: „pe un pământ pătrat pe suprafețele ademenitoare/ năuca descifrare a gesturilor-mame / (...) altul pe cine mai știe ce insulă sihastră Tiga/ se face fluture sau rac sau călător pe apă” (*Între bine și rece*). Planurile onirice au determinat mai multe astfel de referințe, chiar și o piesă de teatru, *Insula*. Oroarea de spațiul gol îl face să simtă tristețea întregului univers: „pe când un papagal trist îmi dă lecții de geografie/ fără nimic și fără nicăieri” (*în general nu e*). „Poetul vizează o acțiune (simbolică) asupra realului, o atestă, în principiu, felul cum privește universul obiectual, lucrurile trebuie eliberate de «uniformele cretinizante» , adică de raporturile care le determină valoarea utilitară sau estetică, pentru a fi transpuse în contexte alienante, de natură a sublinia insubordonarea față de ordinea pozitivă, logică, a lumii și, în egală măsură, de a le conferi tulburătoarea aură de indiciu al unei realități mai profunde, în care misterul cosmic și cel individual se intersectează”⁷, remarca, în acest sens, Ion Pop. Sunetul produs și receptat de poemele lui Naum este unul moale, fără răsunet, fără note înalte. Virgil Mihai(u) asocia, într-un articol publicat inițial în „Caiete critice”⁸, poemele naumiene unor etape ale jazzului și măștrilor stilului muzical. „Uneori, Gellu Naum devine asemenea poet *cool*, la fel cum era Miles Davis spre finele anilor ’40, când lansa noul stil drept reacție la dezordinile afective din be-bop.” „Trompetei catifelate” a lui Miles, criticul muzical îi asociază sunetele „stînse” din poezia lui Naum. Această „jazzificare” pe care o demonstrează Mihaiu este evidentă în versuri precum: „Ca și cum ar fi vrut să înghită/ o bucată prea mare și din/ urechi îi

⁷ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, Minerva, 1990, p. 309.

⁸ Virgil Mihaiu, *Lirica lui Gellu Naum privită din aerostatul jazzistic*, 1981, pp. 167–171

ieșeau sunete coarde vocale viori/ o întreagă orchestră de carne” (*Libertatea de a dormi pe o frunte*), iar sinesteziile trimit spre aceleași ritm sincopat, „eu privesc cu urechea aud cu ochii sunetele care sunt ființe și lucruri și foc și gropi pentru var” (*Dublul*). Partiturile muzicale sunt astfel construite precum niște hărți ale cuvântului poetic, unele carnale, „orchestra de carne”, unele cu un soi de primitivism al sensului, o căutare a prospețimii primarului: „Visam peisaje acustice/ dealuri sonore piramide cu muzică piană abia înfrunzite/visam ritmul diurn al pământului/ghitare energice baterii.” Geografia muzicală este cartografiată prin peisaje onirice și acustice, cu ritmuri care urcă și coboară, cu note foarte înalte și altele foarte joase. Simplitatea sonorității este dată de strigătul mut, cântat la „pianul abia înfrunzit” (*Heraclit*), iar în *Tatăl meu obosit* o înșiruire de instrumente descrie orchestra naumiană: „Ca profesionist în diverse formații studiasem tuba/ contrabasul electric și pedagogia muzicală/ (...) Cântam la saxofon clarinet și flaut/ Cântam la saxofon și clarinet/ Eram cel mai tânăr/ Cântam la saxofon oboi și corn englezesc/ Cântam la trompetă flügelhorn și pian.” Risipirea sunetului este generată de ansamblul instrumentelor folosite, care nu se coagulează și face să coexiste registre diferite. Încercările de a produce vibrații în lumea interioară nu sunt forțate, ci determinate de disponibilitatea poetului de a recepta modelele unei lumi onirice. Un soi de specializare îl face pe Naum să concretizeze o poetică implicită a versului perceput cu tot spiritul. „Aluviunile fanteziei creatoare sunt la început greu perceptibile, iraționale, par uneori o simplă «bolboroseală», pentru ca apoi să se alcătuiască edificii hilare, amintind consistența lunecoasă a arhitectonicii lui Antonio Gaudi. Destrucțiile, descompunerile operate la nivelul spontaneității imaginative sunt în cele din urmă «salvate». În final, fragmentarul, schije, dejecțiile ajung să definească o nouă construcție, o anti-construcție, e adevărat, dar nu mai puțin organică decât ordinea așa-zis pozitivă. Aceasta ar fi, în linii foarte schematizate, formula suprealismului «bine temperat» perfecționată în timp de Gellu Naum.”⁹ Aceeași construcție se realizează din sunete, ca într-o amplă simfonie, armonică în ciuda dizarmoniei sunetelor inserate în partitură.

Spațiul plan, hartă a experienței

Pământul lui Naum este plat, nu are colțuri, nici rotunjimi, reprezintă o zonă care se delimitează pe măsură ce se scrie, dar care se și extinde nelimitat, în funcție de experiența trăită: „Spațiul era un fel de

⁹ Virgil Mihaiu, *op. cit.*, p. 168.

panou secvențial pe care puteam/ aplica orice/ Din fericire experiența spațiului ne/ încurca pe cei mai mulți (...) Spațiul dintre ziduri fusese umplut cu pământ/ După ce o răsturnam umpleam cu apă spațiul intermediar” (*Tatăl meu obosit*). Obsesia pentru elemente conturează o lume simplă, alcătuită din forme primare, lipsite de intermediari. Elementele sunt primare, așa cum este și căutarea lor. Liniile spațiului sunt deschise, haosul de dinainte de creație este preferat, pentru că lasă libertatea de a face orice, de a da naștere unor lumi neviciate: „Spațiul era gol și haotic/ De aceea îl preferam pe plan/ Tehnic (8).” Spiritul de frondă și ironia sunt evidente în textele de început precum: „a urinat repede în toate găurile din drum în cinstea primarilor/ și-a desenat o săgeată ascuțită pe ziduri/ cu semnul: T.S. și cu o floare de busuioc la ureche” (*Drumețul incendiar*). Poemele au calitatea de a determina o reacție la cititorul un proces reflexiv care să producă o conceptualizare a textelor și o intelectualizare a expresiei.

S-a spus, în legătură cu o posibilă etapizare a creației lui Naum, că aceasta poate fi împărțită în două: înainte și după publicarea volumului *Athanor*, în 1968. Văzute ca un moment de sedimentare a inspirației poetice și coagulare a energiilor creative, versurile propun o lirică densă, în care spațiile se definesc prin elemente unice. „În *Athanor* procesul distilărilor atinge o limită a creației lui Gellu Naum. Titlul cărții este dat de un cuvânt arab, numele cuptorului de tip special pe care îl utilizau alchimiștii fiindcă asigura o ardere îndelungată. Trimiterea implicită la «alchimia lirică primară» sau la «poemul sintetic» spre care aspira Apollinaire apare perfect justificată. Poemul intitulat *Camera* concretizează parcă imaginea pe care i-o lasă ascultătorului «pianul lichid», impregnat de lirism al unor Bill Evans, Paul Bley sau Walter Norris.”¹⁰ Obsesia pentru obiectele singulare apare în poeme precum *Zidul* („aveam un zid (...) Era mare, mov și dreptunghiular”), *Crusta* („Orașul avea o singură casă,/ casa avea o singură încăpere/ încăperea avea un singur perete/ peretele avea un singur ceas/ ceasul avea o singură limbă”). Ființa umană este redusă la simțuri: „Ea încerca să miroasă zidurile să/ se scuture de gânduri ca de insecte” (*Vasco da Gama*). Exacerbarea olfacției și reificarea sentimentelor se produc într-un sens invers. Este înregistrat un proces pe dos care vede lumea din interior în afară: „Prin ziduri urina turbure lucește/ vezica este o splendidă cameră obscură/ în care dorm toate actele –/ cu care se încarcă tunurile care/ bat în orașele cu zidurile de carne/ În aceste orașe oamenii se freacă de

¹⁰ Virgil Mihaiu, *op. cit.*, p. 171.

ziduri/ zic mamă pomilor mușcându-le pielea/ Zidurile le colorează hainele frumos cu supa/ și statuile au oasele peste carne afară/ Porii zidurilor sunt cele mai superbe dantele” (*Porii zidurilor*). Ideea obsedantă va apărea în toate volumele publicate ulterior, căci „Prin republicare în alte contexte, poemele se (re)organizează într-o mare rețea de forme, de «fețe și suprafețe» – și ele interșanjabile! Ordinea poate fi diferită, cunoașterea e aceeași.”¹¹ Recompunerea operei naumiene se face, așadar, printr-un procedeu muzical, căci repetiția, reluarea unor frânturi au rolul de a crea muzică, poezia fiind citită asemenea unei partituri.

Lumea ca un insectar

Încă de la primele poeme, Naum conturează peisaje balcanice, „cronicile noi” fiind scrise cu pene din Balcani, dublă aluzie la scriere și la pasărea-zbor: „Mamele fac nebunii în după-amieze balcanice:/ am să mă duc în pământ / Smulgeți penele tuturor păsărilor din Balcani/ să ne scriem cronici noi”(*Drumețul incendiar*). Imaginile funambulești se ordonează în ritm de cauzalitate: „dar robinetele sunt niște insecte/ele au aripi de celofan ca niște ace/ și de aceste ace se prind oamenii”(*Athanor*). Coșmarescul se naște din viziunile grotești, în care insectele devorează ființele umane. În *Allegory on Life and Death*, Joris și Jacob Hoefnagel (1598) introduseseră în tablouri insecte de mai multe tipuri, știută fiind asocierea acestora cu viața și moartea. Naum propune o imagine asemănătoare: „insectele mele au mâncat toți oamenii/ și pe străzile pustii ale orașului” (*insectele mele*). Peisajul creat este unul apoteotic, în care elementul ludic lipsește. Dinamica, generată de mișcare în general, reiese pe de o parte din fiecare imagine creată, iar pe de altă parte de viziunea globală, de străbaterea barbiană a lumii de la nord la sud, din Alaska în Portugalia: „pune urechea la Madrid: „Bine/ din Alaska vin fluturii luminoși ai genunchilor/ Portugalia Portugalia/ avem un bătrân cu voce subțire ca sângele monedelor/ zăngăne mușcat de cleștele coclit/ Portugalia Portugalia/ Biblia este o funestă mustață pentru nasul privighetorilor din Alaska/ poeții au orificiile inspirațiilor lipite cu gumă arabică/ fiecare orificiu este o floare cafenie/ Portugalia și Alaska/.” „Un cerc aproape perfect cu un diametru de circa 20 km/se întindea la nord și la sud cuprinzând și câteva/câmpuri vulcanice propice pentru pășunat”, observă Naum în *Tatăl meu obosit*, esențializând

¹¹ Simona Popescu, *Prefață* la volumul *Opere*, I, Iași, Polirom, 2011, p.19

ideea și scurtcircuitând aparenta stare de protecție, instituită inițial, prin adăugarea referinței „vulcanice”. Drumurile pe care le face sunt lipsite de țel, nu există un rost explicit al căutării, „o simplă călătorie/ de la bine la rău de la rece la cald/ în barca asta plină de cuie/ Poate că totul se petrece într-o vacă” (*Triunghiul domesticit*), ci doar constatări, înregistrări simple ale stării de a fi.

Poetica lui Gellu Naum își păstrează prospețimea cu fiecare nouă lectură, oferind de fiecare dată o altă ipostază, interconectând spațiile și memoria, antrenând cititorul într-o corespondență complicată cu lumea. În volumul *Discurs către pietre*, ipostaza de călăuză în lumea cuvintelor este explicit asumată și definește relația poet – cititor: „Faptele trăite obligau la o nouă lectură în cuvinte” (*Călăuza rătăcită*), ceea ce și propune prezentul volum.

Alina BAKO

CUPRINS

<i>HĂRȚILE CONCEPTUALE ALE POEZIEI LUI GELLU NAUM</i> de Alina Bako ...	5
<i>Notă biobibliografică</i>	13

DRUMEȚUL INCENDIAR

1936

Drumețul incendiar	17
Vom sări afară din noi uimiți	21
Amestecul viselor în convalescență	24
Pot să-ți spun vorbe ca niște geamuri	24

LIBERTATEA DE A DORMI PE O FRUNTE

1937

Libertatea de a dormi pe o frunte	29
Aceste cravate mă fac inuman	32
Fluturii și jocurile interzise	34

VASCO DA GAMA

1940

Mâna ca un fluture ars	39
Vasco da Gama	40

CULOARUL SOMNULUI

1944

Luna în ureche	57
Oglinda oarbă	58

Alfabet aquatic	59
Certitudinea eruptivă	60
Corsaj pierdut	62
Culoarea somnului	63

A T H A N O R

1968

Aventura cercului (Exactitatea umbrei)	67
Crusta	68
Aud pașii	69
Camera cu ceață	70
Sora soarelui	71
Triunghiul domesticit	72
Dublul	73
Athanor	78
Heraclit	79
Oglinda oarbă	82
Promenada	83

V A S C O D A G A M A

1938

(călătoria aceasta)	87
(strada va mânca)	88
(dar fluturii)	89
(unde vasco da gama)	90
(dar vasco da gama)	91
(țigăretele o rup)	92
(vasco vasco)	93
(manechinele își caută brațele)	94
(dorm toate actele)	95

(fac dragoste)	96
(îți cresc din subsuori)	97
(mâna care)	98
(dar albina)	100
(fiecare deget)	101
(culorile se făcuseră)	102
(porii zidurilor)	103
(insectele mele)	104
(apele pieptenului)	105
(totuși cravata)	106
(sunetul trezește)	107

POEME ALESE

1970

Zimzum	111
Călătoria	113
Ce flori frumoase	114
Copacul în barcă	115
Focul negru	116
Începuturile	118
Memoria frenetică	119
Rotciv	120

COPACUL - ANIMAL

1971

(În general nu se)	123
(Între bine și rece)	125
(Turnirul din subsol)	126
(Vă spun drept)	128
(La adăpostul unor)	131

TATĂL MEU OBOSIT

1972

Tatăl meu obosit	135
------------------------	-----

POEME ALESE

1974

A patra peșteră	173
Căldura glaciară	174
Cu sentimentele mele de pasăre	176
Dublarea timpului în elementele simple	178

DESCRIEREA TURNULUI

1975

Resursele fanatice (Descrierea turnului)	181
Distanța bunăvoința	182
Bustul Esperance	183
Convulsiile unui regn căruia nu-i mai aparțin de mult (Melancolia Dezvoltării)	184
A patrusprezecea	185
Cornelia mama dracului	186
Cu timpul	187
A cincea esență	188
Adolescentul fluid	189

PARTEA CEALALTĂ

1980

Alunecarea lumilor (Legătura cu lucrurile)	193
Bolnavii în spitalul din Nürnberg (Partea cealaltă)	194
Conținutul de plumb al logodnicilor	195
Ce frig (La capătul numerelor)	196
Ceremonii (Poeme regăsite)	197

Ciudata întâmplare din rada portului X	198
Era o stare nu știu dacă o simțiți	199
Fratele prenatal	200
În așteptarea inginerului Pelok	202

POEME REGĂSITE

Marile serbări galante	205
------------------------------	-----

MALUL ALBASTRU

1990

Despre femeia leșinată (Schimbarea lucrurilor)	209
Melancholia	210
Insulele fericiților	211
Din când în când (Cuțitul Cununat)	212
Luciurile de ape (Malul albastru)	213
Câteodată noaptea („Cele sfinte câinilor”)	214
Pe un divan în fosta fierărie	215
Trecerea prin piele	216

***FATA ȘI SUPRAFAȚA
URMAT
DE MALUL ALBASTRU***

1994

(n)AUM în ploaie (Fața și suprafața)	219
Zgomote diferite	220
Acoperiți cu mătase	221
Fața secretă a suferinței vegetale	222
Câteodată	223

FOCUL NEGRU

1995

Planșa	227
--------------	-----

ASCET LA BARACA DE TIR

2000

Călăuza rătăcită	231
Cu vaporul pe cal	233
Vălul	235

CALEA ȘEARPELUI

2001

- F r a g m e n t e -

<i>REFERINȚE CRITICE</i>	245
--------------------------------	-----