

Impresiile și performanțele „africane” ale lui Tristan Tzara: de la *Mpala Garoo* la *Poèmes nègres*

Edoardo GIORGI
Universitatea din Pisa, Italia
edoardo.giorgi@phd.unipi.it

Abstract: This paper aims to analyse the most peculiar components of Tristan Tzara’s ‘black’ production, trying to identify a certain evolution between his very first collection of poems, never published in its entirety by the author, *Mpala Garoo*, and the later *Poèmes nègres*, also never published in their entirety by Tzara. Great importance will be given to the concept of Dadaist performance, which differs from that of aboriginal performance, and to that peculiar concept of intertextuality that Tzara applied to these poems, which does not refer to real texts, also because African songs were oral and transcribed by Europeans, but rather to what Henri Béhar calls ‘intertext of the world’. In other words, we could say that Tzara’s texts are well inserted in Genette’s concept of ‘architextuality’, although with some peculiarities.

Keywords: *primitivism, Tristan Tzara, performance, Mpala Garoo, poèmes nègres.*

Tristan Tzara, pseudonimul lui Samuel Rosenstock, este cu siguranță unul dintre cei mai cunoscuți poeți ai mișcării dadaiste. Numeroase studii au fost dedicate operei sale, dar există un text, primul pe care l-a scris, care rămâne încă parțial obscur: *Mpala Garoo*. Această operă a lui Tristan Tzara, un manuscris pierdut, va fi analizată prin identificarea compozițiilor eliminate, dar ulterior apărute în alte publicații. Analiza va fi corelată tematic cu *Poèmes nègres*, dintr-o perspectivă a performance-ului.

Mpala Garoo este prima carte de poezie a lui Tzara, precedând *La Première Aventure Céleste de Mr. Antipyrine* (1916). Din această carte există o singură copie, care conține schițe. Henri Béhar, în opoziție cu Gordon Frederick Browning, crede că această colecție nepublicată de poezii nu conține antipoeme despre activitatea creatoare, ci mai degrabă un eseu despre deconstrucția poeziei prin poezie (Béhar 1975: 720). Cercetătorul crede că publicarea lui *Mpala Garoo* a fost întreruptă din motive financiare și, poate, într-o măsură mult mai mică, estetice. Cu toate acestea, dintre cele douăsprezece texte originale, șapte au fost publicate mai târziu, iar dintre celelalte două au fost fuzionate în *La Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine* (1920). Celelalte trei sunt doar comentarii ample la picturile lui Arp și Iancu (Béhar 1975: 720). Carruthers notează, totuși, că chiar și în *La Première Aventure Céleste de Mr. Antipyrine* apare un scurt catren *Npala Garroo* (Carruthers 2024: 18). Este relevant că, aproape în același timp, la 5 februarie 1916, Hugo Ball a inaugurat

Cabaretul Voltaire la Zurich împreună cu Emmy Hennings, Hans Arp, Marcel Iancu și Tristan Tzara însuși. Aceasta i-a oferit poetului ocazia de a-și prezenta textele nepublicate în volumul lor original. În unele dintre seratele negre organizate ulterior, Tzara își citește poeziile, recitând cântece africane și poezii simultane cu Huelsenbeck și Iancu (Béhar 1975: 16). Rezonanțele operei lui Tzara se regăsesc și la alți autori; de fapt, Henri Béhar notează: „*Npala Garoo* : ce nom, employé par Hugo Ball lors des soirées zurichoises, diffère peu du titre du premier livre des poèmes « Mpala Garoo » qui, selon Tzara, devait précéder *La Première Aventure*” (Béhar 1975: 639).

Informații suplimentare și valoroase despre soarta lucrării derivă dintr-o scrisoare de la Tzara către Jacques Doucet, datată 30 octombrie 1922:

Mon premier livre des poèmes « Mpala Garoo » qui devait précéder « La I^{re} Aventure céleste de Mr. Antipyrine », n'existe qu'en épreuve, en un seul exemplaire. C'est pendant l'hiver de 1916 que je décidai de détruire toute l'édition. Après une maladie de nerfs qui me fit souffrir beaucoup, j'avais complètement changé de directives. Je tombai, après une vie sauvage, ne connaissant aucune loi, dans une sorte de crise de convalescence mystique. Ce mysticisme ne s'appliquait pas à une idée existante, religieuse ou politique, il était abstrait et de nature purement cérébrale. Cet exemplaire de Mpala Garoo doit se trouver encore dans une malle en Suisse. (Béhar 1975: 642-643).

Potrivit lui Henri Béhar, care analizează manuscrisul Doucet, poeziile care apar în textul original lui *Mpala Garoo* sunt: *Activité (Froid Jaune)* din 1913, *Pélamide*, *Ntuca-Ange* (1913), *Les Saltimbanques* (1914), *Le Marin* (1915), *La Femme damnée*, *Samedi soir* (apoi șters), *Dada 3* (1915), *Décomposition* (1916), *Dada 5* (1914), *Mouvement* (1916), *Le Géant blanc lépreux du paysage* din 1916 (Béhar 1975: 719-720), versuri cu ritmuri marcate și sonorități exotice, asemănătoare limbilor străine, dar inventate. Unele dintre ele au fost unite mai târziu în cele două colecții *Vingt-cinq poèmes* (1918) și *Des nos oiseaux* (1923). Totul se concentrează pe funcția fatică și expresivă a limbajului, menită să scandalizeze și să emoționeze publicul (Béhar 1975: 644). Acest lucru se potrivește perfect cu intențiile autorului, care salută primitivismul dadaist, văzut drept o modalitate de răscumpărare a omului modern, așa cum intuiește Béhar: „Et l'on ne saurait oublier qu'en dénonçant l'art traditionnel, Tzara, l'un des premiers, découvrait, parallèlement, la vigueur de l'art et de la poésie nègres, qu'il contribuait à répandre sur notre vieux continent.” (Béhar 1975: 6).

De fapt, știm că Tzara a fost fascinat de culturile indigene din Africa și Asia: Carruthers mărturisește că poetul a citit, în unele serate ale Cabaretului Voltaire din 1917 trei fragmente, traduse în franceză, din cântecele tribale ale popoarelor australiene Arrernte și Loritja, luate din opera lui Carl Strehlow, din 1907, *Die Aranda- und Loritja-Stämme in Zentral-Australien*. Acest lucru demonstrează o cunoaștere liminară din partea autorului a surselor din care se inspiră, care a întreprins un studiu de bază privind sunetele aborigene. În producția lui Tzara, pe lângă „impresii”, care totuși nu pot fi definite pe deplin ca intertextuale, se creează și o practică „etno-poetică”. Cercetările ample din revista *Anthropos* și traducerea precum și transcrierea de poezii din diferite surse sunt de o importanță capitală în formarea atât a lui *Mpala Garoo*, cât și a *Poèmes nègres*, dar și a multor alte texte, după cum constată Marius Hentea,

care mărturisește că aproximativ cincizeci de poeme ale lui Tzara derivă din aceste cercetări (Carruthers 2024: 16-17).

Poèmes nègres din perioada ulterioară sunt, în schimb, o colecție de poezii inspirate (dar, potrivit unora, cum ar fi Jehanne Denogent, traduse din transcrieri europene) din tradițiile orale africane și din Oceania, propuse de autor ca o adaptare fictivă a unor opere reale. Ele au fost interpretate în timpul așa-numitelor „Soirées nègres” multimediale (care includeau muzica și dansurile pseudo-tribale) ale Cabaretului Voltaire. Ele sunt dezvoltarea naturală a experimentelor „primitive” timpurii ale lui Tzara, deoarece, așa cum recunoaște Carruthers (2024: 18), în aceste noi texte există o soluție poetică ritmică mai profundă între sens și sunet, contestându-se concepția de „civilizat” și „primitiv” care era predominantă în Occident. Preluând conceptul de cântece ciclice, care sunt legate de ideea de timp circular și neliniar (timpul linear este o concepție occidentală), Tzara este inspirat de ele, dar nu ajunge la o căutare a cunoașterii, care este exprimată clar și în încercările sale despre „aventurile cerești” ale domnului Antipyrine (Carruthers 2024: 24). În cazul lui *Mpala Garoo* și *Poèmes nègres*, această *quête* se amestecă cu plăcerea interpretării și a jocului viori, în mod remarcabil.

Trebuie spus că expresiile artistice și literare africane au fost atunci considerate primordiale; pentru Dada au fost sursa potrivită de inspirație și în ceea ce privește interesul pentru originea limbajului și a comunicării nefiltrate de mijloace moderne. Acest lucru, împreună cu experimentalismul care a afectat limba și cu tribalismul exotic al spectacolului, duce la juxtapunerea reproducerii textelor aborigene și la producerea unui text similar, cvasi-primitiv, care păstrează sintaxa și structura textului original (Spiridon 2018: 56).

Mpala Garoo

Omul european de la începutul secolului al XX-lea considera cultura africană ca pe un univers vrăjitoresc și terifiant, ritualic și sălbatic, de neînțeles atât lingvistic, cât și gestual. Sensibilitatea africană a făcut ca arta sa să fie legată de un concept puternic de magie, care pentru europeni a reprezentat o nouă sursă de inovație artistică în ceea ce privește ritmul (Spiridon 2018: 53). Interesul lui Tristan Tzara, care începe să prindă contur prin *Mpala Garoo*, nu este trivial estetic, ci are intenția de a submina normele tradiționale de viață și poezie, care se aflau într-o criză de reprezentare. Pentru poet, juxtapunerea de imagini duc la visul eliberator, similar cu ceea ce credeau popoarele denumite primitive și contrar logicii așa-zisului om civilizat. Această optică duce la comuniunea cu natura și la menținerea purității originare pe care omul european a pierdut-o odată cu raționalismul. Spiridon recunoaște dorința lui Tzara de a se reconecta la sensibilitatea originară a omului, care este, de asemenea, legată de conceptul de inocență (Spiridon 2018: 54-55).

Dintre cele douăsprezece poeme tipărite care fac parte din nucleul lui *Mpala Garoo*, șapte au fost incluse în *Vingt-cinq Poèmes*, în timp ce celelalte cinci au inspirat alte exerciții poetice în perioada de la Zurich. În afară de titlul unora, care se referă la sunetele africane, niciunul dintre aceste poeme nu are o legătură puternică cu poezia africană și din Oceania. Béhar subliniază că Tzara a confundat *Mpala Garoo* și *Poèmes nègres*; de asemenea, Béhar consideră

corespondența între Tzara și “patronul” lui, Doucet, în care poetul român specifică că încă din 1914 a vrut să extragă sensul cuvântului și să-l folosească pentru un nou sens prin tonalitate și contrast auditiv; această performanță a dus apoi la crearea lui *Toto-Vaca*. Cu toate acestea, Béhar susține că acest poem este de fapt un text maori tradus (Béhar 2018). Să trecem acum la o analiză detaliată a unora dintre textele lui *Mpala Garoo*, care mai târziu s-au contopit în *Vingt-cinq Poèmes* sau *De nos oiseaux*, și care au caracteristici fonetice și ritmice deosebite, care se referă la medii navale și marine, cum ar fi *Pélamide*:

a e ou o youyouyou i e ou o youyouyou/ drrrrdrrrrrgrrrrgrrrrgrrrrrrr/
morceaux de durée verte voltigent/ dans ma chambre/ a e o i ii e a ou ii ii ventre/
montre le centre je veux le prendre/ ambran bran bran et rendre/ centre des quatre/
beng bong beng bang/ où vas-tu iiiiiiupft/ machiniste l’océan a o u ith/ a o u ith i o u
ath a o uith o u a ith/ [...] (Béhar 1975: 102).

În acest poem, Béhar (1975: 656) – pe lângă vocalizele care în realitate, din punctul meu de vedere, nu transmit un adevărat sentiment de exotism – recunoaște o marcă africană care a fost eliminată între timp, prezentă în versul șters <enangogela gouambougoula long>. El subliniază, de asemenea, că data (septembrie 1915) scrisă pe manuscrisul Doucet indică faptul că aceasta este versiunea originală a poemului, care a fost modificată ulterior, în urma influențelor Cabaretului Voltaire. După cum notează cercetătorul, titlul este ambiguu și poate indica în franceză fie peștele *Sarda sarda*, prezent în Marea Mediterană, fie șarpele de mare indo-african *Hydrophis platurus*. Această din urmă opțiune ar fi potrivită pentru a aminti astfel un anumit grad de exotism care a fost șters împreună cu unele dintre versurile care conțineau un anumit grad de sonoritate pseudo-aborigenă.

În ceea ce privește poemul *Le Marin*:

Il fait l’amour avec une femme qui n’a qu’une jambe/ l’étroitesse d’un anneau
Pondichery/ On a ouvert son ventre qui grince GRlgri/ d’où sortent les bas et les
animaux oblongs/ Dans ton intérieur il y a des lampes fumantes/ Le marrais de miel
bleu/ chat accroupi dans l’or d’une taverne flamande/ BOUM BOUM/ beaucoup de sable
bicycliste jaune/ Château Neuf Des Papes/ Manhattan il y a des baquets d’excrément
devant toi/ mbaze mbaze bazebaze mleganga garroo/ Tu circules rapidement en moi/
Kangourous dans les entrailles du bateau/ attends je vais premièrement arranger mes
impressions/ les excursionnistes assis dentelle au bord de l’eau/ enfonce les doigts dans
les orbites que la lumière crève granates/ l’Urubu nous regarde – tu dois rentrer dans la
ménagerie des/ intelligences/ l’Urubu s’enracine dans le ciel en ulcère orange/ où vas-tu
Préstidigitateur moulin à vent coiffures tous les Pygargues sont/ chancreux/ EGG-
NOGG. (Béhar 1975: 210).

Este un alt poem cu amprentă marină, după cum se poate ghici deja din titlu; exotismele provin din toponime (Pondichery, un oraș indian la acea vreme colonie franceză în statul Tamil Nadu), din unele onomatopee și din numele diferitelor animale, precum și din versul african care în prima sa versiune dactilografiată apare ca <mbaze mbaze bazabaze gmbéba bahai mleganga garoo> (Béhar 1975: 679). În versetul original, cu excepția unor schimbări nesemnificative de sunet, și o subtilă autocitare internă care privește termenul *garoo*, avem prezența termenului *bahai*, care pare să amintească de religia

monoteistă iraniană bahá'í – născută în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și care contempla unitatea lui Dumnezeu cu natura, unitatea religiei și unitatea umanității – și care contribuie la conferirea acelei note de exotism, dată și referințe culturale legate de acel *intertexte du monde*¹ postulat de Béhar, precum și, în mod ideal, la reconectarea la preceptele dadaiste. Animalele exotice sunt totuși din America, mai degrabă decât din Africa sau din Orientul Mijlociu; Urubu este un vultur al Americii ecuatoriale, în timp ce „Pyrargues” sunt vulturi de mare răspândiți în America și Asia (Béhar 1975: 679).

Cu poemul *Ntuca*, care se dovedește a fi versiunea primitivă a lui *Ange*, inclus ulterior în colecția *De nos oiseaux*, Tzara abandonează traducerea și adaptarea ulterioară pentru a trece la o asimilare a poemului aborigen, un poem african al tribului Molumbou, obținând, după cum notează Béhar (1975: 717), un caz-limită al perioadei Zurich. Cercetătorul notează că, în manuscrisul autograf TZR 575 există diverse modificări, cum ar fi asocierea cu titlul, *Ntuca*, a numelui poporului Molumbou, sau specificarea orașului Logounda, acum în Ciad, sau ștergerea unor întregi versuri negre într-o pseudo-limbă africană, cum ar fi <de multatai lozondractrac. nmatrapalzlacaï ntata ntata tata nivarivera boum>. Alte sunete africane și asiatice păstrate pot fi găsite în textul complet al poemului *Ntuca*, care are subtitlul *Hiver tropique*: „[...]/ femme enceinte toucanongonda/ [...]/ femme enceinte culilibulala produit de satellite/ [...]/ par exemple au cambodge/ [...]/ a poupaganda je glisse auréole ganda ganda gandanpalalou/ [...]” (Béhar 1975: 453).

Prin urmare, se poate vedea cum referințele la lumea aborigenă, cu excepția lui *Ntuca*, sunt aproape absente, în afara referințelor în trecut, care nu fac altceva decât să dea un parfum exotic poemului: trebuie precizat, totuși, că de la aceste poeme putem observa spiritul erudit al lui Tzara, ca cunoașterea faunei locurilor și, posibil, a religiilor asiatice, care ne permite să catalogăm aceste compoziții ca rezultat al unei lucrări de cercetare care nu este deloc evidentă, așa cum se va întâmpla mai târziu cu compoziția *Poèmes nègres*.

Poèmes nègres

Deși termenul de „artă neagră” pare frust și inadecvat – deoarece, pe de o parte, reduce realitățile “multicolore” ale artei exotice la o etichetă comună și, pe de altă parte, ajunge să indice o imitație a acesteia făcută de europeni – în intențiile lui Tzara și ale contemporanilor săi desemnează o anumită realitate specifică, cea a Cabaretului Voltaire, așa cum notează pe bună dreptate Béhar (2018), și, prin urmare, definiția trebuie menținută. Henri Béhar a fost primul care a adunat *Poèmes nègres* de Tzara într-o ediție; de fapt, potrivit cercetătorului, vina pentru această lipsă se întoarce la distrugerea lui *Mpala Garoo* de către poetul însuși (Béhar 2018).

Trebuie observat că Tzara nu a fost singurul care a recitat acest tip de poem în Cabaretul Voltaire; alți autori au fost Richard Huelsenbeck cu *Trabadja la moukère* și Hugo Ball (puternic inspirat de litanii creștine) cu

¹ *Intertextul lumii*, teoretizat de Henri Béhar, include în acest context – după cum notează Catherine Dufour – noțiunile „Esprit nouveau”, simultaneism, cubism, abstracție, futurism și expresionism, precum și un amestec de limbi, inclusiv limbile română, franceză și limbile africane (Dufour 2015).

Gadji beri bimba și *Karawane* (Brus 2017: 15). Seratele Dada se caracterizau prin performance-urile artiștilor care dansau sălbatic, purtând măștile lui Marcel Iancu și haine inspirate din tradițiile indigene, create de Sophie Taeuber-Arp, pe ritmul unei muzici pseudo-africane și al versurilor cântate de Richard Huelsenbeck și Tristan Tzara. Interesul poezilor din Cabaret a fost pentru statutul de transă performantă, care, prin sunetele inventate care amintesc de un tribalism atavic și exotic, a creat o idealizare a primitivului și în același timp a făcut parte din ritmul clișeeilor coloniale (Brus 2017: 15). Din păcate, în ceea ce privește spectacolele lui Tzara în timpul acestor „Soirées nègres”, nu au supraviețuit înregistrări sonore sau audiovizuale.

După cum am menționat mai sus, Tzara manifestă un interes puternic pentru operele antropologice dedicate popoarelor din Africa și Oceania; este bine cunoscut faptul că poetul studia eseuri de Jean Paulhan, Leo Frobenius, Carl Strehlow și Carl Meinhof. Béhar, analizând programele primelor serate de la Zurich, descrie clar orientarea lui Tzara în domeniul performance-ului: în prima seară declamă cântece negre și interpretează poeme simultane împreună cu Huelsenbeck și Iancu și se dedică traducerii unora dintre poeziile sale scrise inițial în limba română.

La 14 iulie 1916, a enumerat în primul său manifest dadaist datele proeminente ale esteticii sale, care includeau poemul mouvementist, poemul vocalelor, poemul bruitist, fonetic și negru. Béhar ne informează că, din cauza confuziei din fiecare seară, nu se știu prea multe despre modul în care aceste declamații au fost primite de public, dar subliniază că Tzara a avut un mod diferit de a declama față de misticismul lui Huelsenbeck și Ball (Béhar 1975: 79 și 84; 551-552). De fapt, așa cum subliniază Cernat (2007: 115), poemele sale negre conțineau multe referințe la România, iar, la Zuntfhaus zür Waag din Zurich, colaborarea sa cu Maja Kruscek a văzut în compozițiile sale un amestec de literatură africană și fragmente în limba română.

Pentru Jehanne Denogent, care, preluând teza lui Philippe Dagen, crede că primitivismul este o invenție modernă a istoricilor de artă și literatură, mitul primitivului s-a format în perioada anilor 1910-1920. Denogent relatează cum *Poèmes nègres* grupează texte de diferite origini, africane sau oceanice, pe care Tzara le-a copiat în notele sale între 1915 și 1919, prin transcrierile făcute de misionari sau administratori ai coloniilor.

Prin urmare, potrivit academicienei, textele lui Tzara sunt definite de trei faze: prima este a transcrierilor misionarilor, care în același timp transformă arta verbală în artă scrisă. A doua urmează alegerii lui Tzara de a transcrie doar o parte din toate textele disponibile pentru consultare în bibliotecile din Zurich. În cele din urmă, textele sunt și produsul editorilor care le-au publicat. Tzara, de fapt, a publicat doar câteva texte în revista *Dada*, în timp ce majoritatea acestor *Poèmes nègres* au existat doar sub formă de note și doar cinci texte au apărut în formă scrisă (deși un număr mai mare a făcut parte din „Soirées nègres”, după cum mărturisește din nou Denogent, subliniind că autorul a fost mai interesat de interpretarea și oralitatea care distingeau poemele originale.

Trebuie remarcat faptul că Tzara nu se prezintă niciodată ca autor, ci ca traducător și interpret al unei traduceri europene a textului aborigen. Mai ales

datorită rolului său de interpret de o puternică valoare creativă², aceste texte pot fi considerate creații ale sale în ediția integrală editată de Henri Béhar, care însă – reproșează Denogent – nu reușește decât parțial să acorde o importanță mai mare surselor etnologice din care Tzara a extras textul, concentrându-se mai mult pe autorul avangardist și prezentând *Poèmes nègres* ca texte originale ale lui Tzara. Arhivele lui Tzara, pe de altă parte, arată o cunoaștere destul de profundă a surselor literare și a particularităților etnice și folclorice ale popoarelor africane și din Oceania, care se reflectă în toate textele. Titlul generic pe care îl propune poetul, *Poèmes nègres*, nu desemnează atât o origine geografică, cât un stil particular, care contemplă interesul pentru surse ca o operațiune de resemantizare tradusă spre sincretismul literaturii africane, care vede unite muzica, poezia și dansul, dar în care ritmul și sensul original al textelor sunt transformate prin actul traducerii. Astfel, „primitivismul literar” al lui Tzara este o experimentare formală, dar și un efort de cercetare științifică (Denogent 2023: 179-188).

O percepție diferită a poemelor negre îi aparține lui Cosana Eram, care compară *Poèmes nègres* cu vrăjile Torei evreiești, subliniind originea evreiască a scriitorului, și cu tradiția orală a folclorului românesc, asumând aceste două baze culturale și magice într-o perspectivă de reapropriere apropiată de cabaret și arta menestrelilor (Eram 2015: 3).

Béhar notează cum autorul, subminând limba franceză, niciodată descompusă în acel mod, cu excepția lui Apollinaire și Cendrars, se referă la acei pictori care, cu un deceniu mai devreme, fuseseră inspirați de fetișurile din Oceania și Guineea. Cercetătorul recunoaște în diferitele imitații ale cântecelor negre (dând ca exemplu textul pseudo-maori *Toto-Vaca*) produse în cadrul seratelor Dada calități clare în ceea ce privește paralelismele, reluările, cadențele și ritmurile. Refuzând să creadă în abstracția limbajului, Béhar susține că „de même qu’il n’existe pas de langue universelle (pas même onomatopéique) ni de langue première, le langage humain ne peut être abstrait qu’à un premier niveau, justement parce qu’il est articulé à deux niveaux, phonétique et syntaxique.” (Béhar 2018).

Astfel, traducerea devine o nouă creație care, pornind de la traducerea antropologului care a studiat textele africane, rămâne fidelă sintaxei și structurii originale. Acest lucru poate fi văzut clar și în eseul *Lieder und Gesänge der Ewhe Neger (Gè-Dialekt)*, inclusiv textul publicat de Fr. Witte în revista *Anthropos* (1906: 208 apud Béhar 1975: 716). Tzara ne prezintă acest text, foarte fidel originalului african tradus în germană de către etnolog, pe care l-a intitulat *Ewhe (Dialecte Gè)*:

Fer devenu feu bat le forgeron. Pensez à cela forgerons de la terre. Vous le laissez libre. Akuesihu dit « Vous le laissez libre cette année encore ! » Lorsque Akuesihu fut malade, les sorciers disaient « Il mourra ! » Mais la paresse tue les Aasgeïer. Le vautour

² De fapt, Denogent susține pe bună dreptate că: „Parce que les textes circulent sans leur contexte, ils sont réinterprétés en fonction de la structure du champ de réception [...]. Plus que de traduction, il faudrait parler de transcréation, pour rendre compte d’un phénomène créatif et intermédial”. Cercetătoarea atrage atenția asupra diferenței dintre performanța dadaistă și cea originală, africană (Denogent 2021).

même dit « c'est comme ça une question du corps ! » On dit un balai pour les pierres de la meule ne nettoie pas dans la rue. Il demeurera cette année encore ! (Béhar 1975: 449-450).

În cazul precedent, însă, mai degrabă decât de intertextualitate, putem vorbi de o traducere și adaptare a originalului african prin limba germană. În mod similar, în *Fiji*, există referințe clare la articolul lui Jean de Marsan, *Sur quelques sociétés secrètes aux Iles Fiji*, în *Anthropos* (1908: 718-728 apud Béhar 1975: 715). Nici aici nu vorbim despre intertextualitate, cât mai mult despre referințe de inspirație religioasă. Intertextualitatea lui Tzara se referă mai mult la *intertextul lumii*, în sensul lui Béhar. Versurile poemului *Fiji* sunt următoarele:

De Vunivutu/ Se dirige peu à peu Luduruku./ Enfants quelle est la nouvelle ?/
Dieu de la montagne, donnez-nous la nouvelle/ De grand main il s'est noyé/ S'est noyé,
il a rendu le dernier soupir/ L'eau lui a rempli le ventre/ Chœur :/ Au loin la crainte
n'est-ce pas vrai ?/ Que l'on chante. (Béhar 1975 : 445).

Alte texte de mare interes, dintre care nu știm dacă sunt traduceri/adaptări sau compoziții autentice ale lui Tzara, sunt cele care alcătuiesc trilogia *Wapare* și care sunt o scurtă cvinarie: „Komboi – komboi/ Hoi/ Il y a une vache que l'on doit traire-hoi/ La forêt au Gonja est ouverte/ Aucune poutre ne tombe sur un homme.” (Béhar 1975: 445), un cântec (matrimonial, poate) într-o formă semi-dialogică:

Qu'avez-vous mangé hier soir chez votre beau-frère hee hee/ La mille patte
dévore maison et cour/ – Uh/ Hee/ Uh/ – Hee/ Les hommes de la tribu Schube/ Oui de
la tribu Schube/ Hommes donnez-moi la fête/ – Quelle fête ?/ – Celle de la forêt, pour
que mon enfant puisse aussi pénétrer dans la forêt, pour que je puisse le ramener chez sa
mère, pour qu'il puisse lui aussi fréquenter des femmes comme les autres. (Béhar 1975:
445-446).

Și, în sfârșit, un scurt poem de dragoste intitulat *Chanson des jeunes filles*: „Je passe toujours devant, devant toi/ Karishoto, juste devant toi// Brûle donc, brûle donc pour moi/ Hende muyombeke/ Mon enfant a été abaissé/ J'ai porté l'oracle, hee, un petit oracle pour l'enfant/ Hinda kulunghi mon enfant est guéri.” (Béhar 1975: 446).

Toate poemele din *Poèmes nègres* sunt semnificative din punct de vedere social și legate de munca zilnică și activitățile colective sau de anumite sărbători, cum ar fi căsătoria sau anumite ritualuri de trecere, care sunt, de asemenea, apropiate de conceptul de comunitate și de viața de zi cu zi, legată de interesul dadaist pentru viață. (Denogent 2021) În special, *Ewhe* vorbește despre munca de fierărie și aventurile lui Akuesihu, iar caracterul exotic al poemului derivă doar din numele africane folosite; nu avem prezența versurilor negre în textul acesta. Poezia *Fiji* are, de asemenea, sunete exotice doar în ceea ce privește toponimele (Vunivutu este un mic sat situat în nordul insulei Vanua Levu, în arhipelagul Fiji, în timp ce Luduruku nu pare să existe), dar adresarea zeului muntelui contribuie foarte mult la transformarea cadrului într-un anumit fel în basm. Trilogia lui *Wapare*, pe de altă parte, prezintă versuri negre întregi sau nume de triburi care nu au corespondent în realitate și, prin urmare,

privind și amestecul de limbă franceză și pseudo-africană, putem postula că acestea nu sunt copii, ci compoziții autentice.

Acțiunea poetului de a extrapola unele dintre aceste cântece/poezii (sau cel puțin inspirația) din revistele științifice în care sunt adunate pentru a le face auzite ca atare de publicul de la Cabaret și a le oferi iubitorilor de poezie ca să le citească, arată că această „literatură neagră” a fost pentru el o întoarcere la originile cuvântului, o reconectare la distincția funcțională dintre poezie ca „activitate mentală” și poezie ca „mijloc de exprimare”, conform dihotomiei pe care o va urmări mai târziu în *Essai sur la situation de la poésie* din 1931. (Béhar 2018) Inspirațiile aborigene sunt deci perfect altoite în țesătura dadaistă și reprezintă poate cea mai autentică expresie a acesteia: mai mult decât o imitație a culturii africane, acest fenomen poate fi înțeles, ca un omagiu adus culturilor non-europene, poate idealizate în ceea ce privește apropierea lor de natură, dar extrem de inovator în ceea ce privește tehnica performance-ului care a fost concepută pentru acompaniamentul acestor texte.

Deși nu se poate vorbi de o adevărată intertextualitate în poemele negre (totuși, autoreferențialitatea este prezentă în opera lui Tzara), conform teoriei lui Gérard Genette conținută în eseul său din 1982, *Palimpsestes*, este posibil să se recunoască un anumit grad de „arhitecturalitate”, adică o relație între textele lui Tzara și textele aborigene mediate de europeni în ceea ce privește categoriile generale sau transcendente care definesc tipurile de discurs și genurile literare (Genette 1982: 11), dar nu în ceea ce privește intenția; de fapt, în timp ce textele folclorice își au rădăcinile în menținerea și transmiterea culturii lor, textele negre ale lui Tzara au intenția de a distruge și reînnoi societatea, cultura și arta care au căzut pradă unui sentimentalism intruziv și care s-au exprimat în pretenția superiorității burgheziei.

BIBLIOGRAFIE

- Béhar 1975: Tristan Tzara, *Œuvres Complètes*, tomul I (1912-1924), operă publicată cu sprijinul Centrului National des Lettres, text stabilit, prezentat și adnotat de Henri Béhar, Paris, Flammarion.
- Béhar 2018: Henri Béhar, « Lumière Noir : Tristan Tzara et ses poèmes nègres », în *Mélusine*, 24 februarie 2018, disponibil online: <https://www.melusine-surrealisme.fr/henribehar/lumiere-noire-tristan-tzara>, consultat pe 28 iunie 2025.
- Brus 2017: Anita Brus, « Dadá África en París », în *Revistart: revista de las artes*, nr. 184, 2017, pp. 14-15.
- Carruthers 2024: A. J. Carruthers, *Literary History and Avant-Garde Poetics in the Antipodes*, capitolul 1: “Tzara’s Chronometer: Literary History and the Antipodal Avant-Gardes”, subcapitolul III: “1916: Songspirals in Zurich”, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 16-26.
- Cernat 2007: Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei: primul val*, București, Cartea Românească.
- de Marsan 1908: Jean de Marsan, « Sur quelques sociétés secrètes aux Iles Fiji », în *Anthropos*, anul III, nr. 4, 1908, pp. 718-728, apud Tristan Tzara, *Œuvres Complètes*, tomul I (1912-1924), operă publicată cu sprijinul Centrului National des Lettres, text stabilit, prezentat și adnotat de Henri Béhar, Paris, Flammarion.
- Denogent 2021: Jehanne Denogent, « L’art DADA de l’appropriation. Les Poèmes nègres comme phénomène de transfert culturel », în *Fabula/Les colloques. Traduire, transposer*,

- composer. Passages des arts verbaux extra-occidentaux en langue française*, disponibil online : <https://www.fabula.org/colloques/document6944.php>, consultat pe 28 iunie 2025.
- Denogent 2023: Jehanne Denogent, « Les “Poèmes nègres” par Tristan Tzara et le mythe du primitivisme », în Rodriguez Antonio, Le Quellec Cottier Christine (coord.), *Le Primitivisme des avant-gardes littéraires*, Paris, Classiques Garnier, pp. 179-193.
- Dufour 2015: Catherine Dufour, « L'intertexte du monde dans les *Vingt-cinq Poèmes* », în *Mélusine*, 30 decembrie 2015, disponibil online : <https://www.melusine-surrealisme.fr/wp/lintertexte-du-monde-dans-les-vingt-cinq-poemes>, consultat pe 28 iunie 2025.
- Eram 2015: Cosana Eram, “Lost in Translation?: Tristan Tzara’s Non-European Side”, în *Dada/Surrealism*, nr. 20/1, 2015, pp. 1-26.
- Genette 1982: Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Spiridon 2018: Vasile Spiridon, „Arta neagră: țara îndepărtată a lui Tzara”, în *Studii și cercetări științifice. Seria Filologie*, nr. 40, 2018, pp. 53-58.
- Witte 1906: Fr. Witte, „*Lieder und Gesänge der Ewhe Neger (Gè-Dialekt)*“, în *Anthropos*, în nr. 1, 1906, p. 208, apud Tristan Tzara, *Œuvres Complètes*, tomul I (1912-1924), operă publicată cu sprijinul Centrului National des Lettres, text stabilit, prezentat și adnotat de Henri Béhar, Paris, Flammarion.