

Maria PAȘCALĂU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Tristan Tzara – un maestru al practicilor transnaționale avangardiste

Abstract: (Tristan Tzara – A Master of the Avant-garde Transnational Practices): The presence of the Jewish writers within the avant-garde movements was important both in terms of numbers and in terms of their contribution to the development of these movements. Therefore, a series of theories emerged which tried to explain this phenomenon. The most widespread theory is the one that explains the massive orientation of Jewish writers towards the avant-garde movements by taking into consideration their anti-nationalist character. However, their interaction with the avant-garde is more complex and needs to be studied also from the relation it established with the aesthetic programs of the movements to which they adhered, with the personal history, with the identity model they adopted, as well as with the dynamic of their relationship with the “official” cultural environment. Furthermore, it necessitates an individual approach, because the interest of each of these writers for the aesthetic and extra-aesthetic programs of the avant-garde movements manifested itself in a different way. The present article studies the interest of Tristan Tzara, a Jewish writer born in Romania, for the experimental poetry and art, for the creation a movement which defined itself by means of purposes and artistic practices which had a transnational character. Thus, the purpose of the present paper is to highlight Tristan Tzara’s effort as an artist and promoter of the *Dada* movement to impose a new way of thinking in literature and art, but also a new type of identity, a supra/transnational identity, following his involvement in the publication of the *Dada* magazine, the conception of the *Dadaglobe* project, the creation and the publication of manifestos and texts with a programmatic character as well as in his intentions to revolutionize the poetic language.

Keywords: *artistic practices, avant-garde, Jewish writers, supra/transnational identity, Tristan Tzara.*

Rezumat: Prezența scriitorilor evrei în rândurile avangardelor a fost una notabilă atât din punct de vedere numeric, cât și sub aspectul contribuției lor la dezvoltarea acestor mișcări. Prin urmare au fost emise o serie de teorii care au încercat să explice acest fenomen. Cel mai des vehiculată teorie de acest fel este cea care explică orientarea masivă a scriitorilor evrei spre avangarde prin caracterul antinaționalist al acestor mișcări. Însă interacțiunea lor cu avangardele este mult mai complexă, necesitând a fi studiată și în raport cu programele estetice ale mișcărilor la care aderă, cu istoricul personal, cu modelul identitar pe care îl adoptă, precum și cu dinamica relației lor cu mediul cultural „oficial”. Mai mult, necesită o abordare individuală, căci interesul fiecăruia dintre acești scriitori pentru programele estetice și extraestetice ale avangardelor se manifestă în mod diferit. Articolul de față studiază interesul lui Tristan Tzara, scriitor evreu născut în România, pentru poezia și arta experimentală, pentru crearea unei mișcări care se definește prin scopuri și practici artistice cu caracter transnațional. Scopul acestei lucrări este, așadar, de a evidenția efortul lui Tristan Tzara, în calitate de artist și promotor al mișcării *Dada*, de a impune un nou mod de a gândi literatura și arta, dar și un nou tip de identitate, o identitate supra-/transnațională, urmărind implicarea lui în apariția revistei *Dada*, în conceperea proiectului *Dadaglobe*, în redactarea și publicarea manifestelor și a textelor cu caracter programatic, precum și în intențiile sale de revoluționare a limbajului poetic.

Cuvinte-cheie: *practici artistice, avangardă, scriitorii evrei, identitate supra-/ transnațională, Tristan Tzara.*

Introducere

În perioada modernă, după cum sesizează Sami Sjöberg și Mark H. Gelber, scriitorilor evrei „neinteresați de ortodoxia religioasă sau de asimilarea burheză”¹, mișcările de avangardă „le-au oferit un *Weltanschauung* alternativ”², o altă modalitate de a se adapta la modernizare (2017, 3). Dacă cei care doresc să se integreze în mediul socio-cultural al țărilor în care s-au născut sau trăiesc își exprimă opțiunea pentru dubla identitate, cei care se îndreaptă spre avangarde nu țin să-și afirme fidelitatea nici față de iudaism, nici față de culturile majoritare. Având în vedere caracterul internațional al mișcărilor de avangardă, ei aleg să se definească prin raportarea la o identitate colectivă care transgresează condiționările naționale și etnice, o identitate supra-/ transnațională, însă profilul identitar al fiecăruia dintre acești scriitori se conturează, așa cum e firesc, în mod diferențiat.

Cum prezența scriitorilor evrei în rândurile avangardelor a fost semnificativă din punct de vedere numeric, au fost emise diverse teorii care au încercat să justifice acest fenomen. Cea mai răspândită dintre acestea, sesizează Iulia Dondorici, este cea potrivit căreia orientarea evreilor spre avangarde s-ar datora caracterului antinaționalist al acestor mișcări (2020, 170). Având în vedere că în perioada interbelică „populația evreiască din Europa trăia în diaspora pe întregul continent”³, după cum arată Sami Sjöberg și Mark H. Gelber (2017, 3), fiind supusă discriminărilor și persecuțiilor cu caracter antisemit, orientarea scriitorilor evrei spre avangardă poate fi motivată prin acest punct comun de interes, și anume opoziția față de naționalismul extremist. E o atitudine care se manifestă în practica artistică prin refuzul reflectării specificului național, prin revolta împotriva oricăror forme de artă legitimate prin raportarea la criteriile etno-naționale, prin contestarea importanței tradiției etc.

În ceea ce-i privește pe scriitorii evrei din România, ideologia naționalist-antisemită, larg răspândită în mediile socio-culturale și politice din perioada ante- și interbelică, devenită politică de stat în unele perioade, a avut un impact hotărâtor asupra parcursului lor personal și literar. După cum precizează Leon Volovici, scriitorii și intelectualii evrei reușesc să se afirme în spațiul cultural românesc cu mult timp înaintea emancipării, dovadă fiind cariera științifică, literară sau publicistică a unor nume precum Moses Gaster, H. Tiktin, Lazăr Șăineanu, Ronetti-Roman, A. Steuerman-Rodion, Avram Axelrad, A. Toma, Enric Furtună ș.a. După Primul Război Mondial, când obținerea emancipării devine posibilă, numărul scriitorilor evrei prezenți în spațiul literar românesc crește considerabil (2016, 89-93), însă reacția mediului socio-cultural la tentativele lor de afirmare este, în general, una ostilă:

În mod paradoxal, ilustrând complexitatea statutului evreilor în societatea românească, afirmarea intelectualilor evrei în cultura română a avut loc concomitent cu accentuarea rezistenței politice și a unei părți semnificative a elitei culturale la

¹ Tr. m., M. P.: “to those uninterested in religious orthodoxy or bourgeois assimilation”.

² Tr. m., M. P.: “provided an alternative *Weltanschauung*”.

³ Tr. m., M. P.: “the European Jewish population lived in a state of diaspora across the continent”.

emanciparea politică a evreilor și la reglementarea statutului civil și legal al instituțiilor comunitare evreiești. Este și perioada în care antisemitismul politic devine o componentă importantă a ideologiei naționaliste. Presa și literatura participă intens, de la început, la crearea și fixarea stereotipului antisemit la nivelul culturii. (Volovici 2016, 92).

Pentru evreii născuți în România înainte de 1923, anul obținerii emancipării politice, integrarea s-a dovedit a fi un proces destul de dificil, statutul lor stabilit prin modificarea din 1879 a articolului 7 din Constituția adoptată în 1866 fiind, după cum precizează Carol Iancu, acela de „străini nesupuși unei protecții străine”, adică de apatrizi (1996, 201). Acest statut apare consemnat într-o formă sau alta în documentele oficiale care le atestă identitatea, așa cum este cazul lui Maxy pe al cărui certificat de naștere fusese înscrisă sintagma „strein de țară” (Cărăbaș 2011, 181). Pe certificatul de naștere al lui Tristan Tzara, născut în 1896, referitor la părinții săi, se menționa: „ambii de religie mozaică, de naționalitate israelită, nesupuși niciunei protecții” (reprodus în Stern 2017, 42). Astfel că în perioada în care s-a aflat la Zürich a avut statutul de apatrid (Hentea 2016, 87). Același statut l-a avut, de altfel, și Marcel Iancu, acesta din urmă depunând, după cum arată Radu Stern, cererea de obținere a cetățeniei române în 1923, când evreilor le sunt garantate drepturile civile și politice prin noua Constituție (2017, 43). Deși unii dintre scriitorii momentului emancipării, respectiv cei care rămân în țară, reușesc să obțină naturalizarea, sunt etichetați în mod frecvent și după 1923 drept „străini”, în special de către susținătorii naționalismului antisemit.

Antinaționalismul a fost o caracteristică cvasi-generală a avangardelor, inclusiv a celor românești, după cum confirmă Radu Stern: „Cu excepția notabilă a futurismului, celelalte avangarde au respins orice fel de naționalism și au preferat o abordare transnațională în ceea ce privește creația artistică”¹ (2017, 38), așadar scriitorii evrei din România care se alătură acestor mișcări sau participă la fondarea lor, în mod sigur, au în vedere acest aspect. Ca reacție la manifestările categorice ale avangardei împotriva oricăror forme de naționalism, extrema dreaptă a lansat o serie de campanii agresive împotriva literaturii noi și împotriva scriitorilor afiliați acestor mișcări, acuzându-i că refuză să se înrădăcineze în spațiul cultural românesc, că manifestă dispreț față de tradiția locală și, prin urmare, față de valorile reprezentative naționale. Cum din rândurile acestor mișcări făceau parte numeroși scriitori evrei atacurile au fost îndreptate în special împotriva acestora din urmă, la șirul de acuzații adăugându-se lipsa de originalitate, pervertirea valorilor morale și estetice specific românești, subversiunea politică ș.a. În acest context, nu e de mirare că respingerea oricăror manifestări de naționalism a reprezentat unul dintre punctele în care preocupările unora dintre scriitorii evrei din România s-au intersectat cu cele ale avangardelor și că cei mai mulți dintre avangardiștii de origine evreiască au fost nevoiți, în cele din urmă, să emigreze.

¹ Tr. m., M. P.: “With the noteworthy exception of futurism, the other avant-gardes discarded every kind of nationalism and favored a transnational approach to artistic creation.”

Relația lor cu avangardele e mult mai complexă, vizând și alte puncte din programele acestor mișcări. Elaborate, de regulă, în conformitate cu ideologia de stânga, programele lor socio-politice au fost suficient de convingătoare pentru a-i atrage pe mulți dintre scriitorii evrei. În ceea ce privește problematica socială, așa cum precizează Sami Sjöberg și Mark H. Gelber, aspectul cel mai important l-a constituit respingerea „posibilelor surse de discriminare cu care un individ se poate confrunta, precum rasa, clasa, genul, credința religioasă sau limba”¹ (2017, 5).

În decizia lor de a se alătura avangardelor, de o importanță determinantă au fost însă programele estetice, programe care prevedeau punerea în practică a unor idei novatoare și a unor experimente artistice radicale, precum și promovarea lor dincolo de granițele naționale în interiorul cărora au fost produse. Caracterul transnațional al avangardelor a intrat așadar în atenția lor nu numai prin implicațiile sale antinaționaliste, ci și prin faptul că presupunea scopuri și practici extra-naționale, comunicarea cu artiștii din spațiul internațional în care aceste mișcări operau. Provenind, în general, din medii multiculturale, fiind cunoscători fie de idiș, fie de idiș și ebraică, ai limbii țării de adopție, precum și ai unor limbi de circulație europeană precum franceza sau germana, scriitorii evrei ai secolului XX nu își limitează aria de interes doar la o anumită cultură națională, fiind dispuși să participe fără rezerve la schimburile de idei propagate la nivel transnațional. Desigur, așa cum atrage atenția Steven E. Aschheim, validitatea teoriilor care susțin că „prezența semnificativă a evreilor în rândurile mișcărilor de avangardă a fost, în parte, consecința neîntrădăcinării lor în vreo tradiție, o flexibilitate care i-a făcut mai deschiși, receptivi la ideile și tendințele noi, chiar transgresive”² (2017, 258) ar trebui verificată ținând cont de faptul că „relația evreilor atât cu politica și cultura <oficială>, cât și cu cele ale avangardei, a fost în general legată de o dinamică complexă, de posibilitățile și limitele integrării și ale asimilării”³ (2017, 258). Legătura scriitorilor evrei, implicit a celor din România, cu avangardele trebuie studiată așadar, pe de o parte urmărind punctele în care preocupările lor vizând problematica artistică, socială și politică a epocii se intersectează cu cele ale mișcărilor la care aderă, pe de altă parte, după cum sugerează Steven E. Aschheim „în diferite cazuri și contexte concrete”⁴ (2017, 254).

Articolul de față studiază un astfel de caz, cel al lui Tristan Tzara, un nume important al avangardei europene. Având în vedere teoriile expuse în volumul coordonat de Mark H. Gelber și Sami Sjöberg, *Jewish Aspects in Avant-Garde* (2017), lucrarea încearcă să identifice nu dintr-o perspectivă etno-spirituală, ci dintr-una socio-culturală, punctele în care preocupările artistice și extra-artistice ale acestuia s-au

¹ Tr. m., M. P.: “the possible sources and types of discrimination an individual might experience, such as race, class, gender, religious beliefs or language”.

² Tr. m., M. P.: “the large presence of Jews within avant-garde movements derived in part from their lack of a rooted tradition, a flexibility that rendered them more open, receptive to new, even transgressive, trends and ideas”.

³ Tr. m., M. P.: “the Jewish relationship to both “official” and avant-garde culture and politics was in general tied to the complex dynamics, the possibilities and limits of integration and assimilation”.

⁴ Tr. m., M. P.: “in different concrete cases and contexts”.

intersectat cu cele ale avangardiștilor. Scopul ei este de a atrage atenția asupra rolului avut de Tzara în expansiunea internațională a mișcării *Dada*, facilitând astfel impunerea la nivel mondial a unei viziuni transnaționale asupra literaturii și artei, o viziune complet diferită de cea promovată la nivel oficial în epocă.

Din Moinești în toată lumea

Ideea de artă cu o circulație și o adresabilitate care să depășească granițele naționale și lingvistice a fost susținută în permanență de avangardiști, Tristan Tzara fiind unul dintre cei care au depus eforturi susținute pentru a o pune în practică. Născut anul în 1896 în Moinești, un târgușor de lângă Bacău (Buot 2003, 10), Samuel Rosenstock, numele primit la naștere de Tzara, provenea dintr-o familie înstărită de evrei aculturați, nereligioși, după cum precizează Marius Hentea, „familia sa nu era practicantă (tatăl său a declarat că este <ateu> când a obținut pașaportul) și acasă vorbeau cu toții româna” (2016, 19). În familie vorbea însă și idiș, limba maternă a părinților (Stern 2017, 36). După cum relatează Marius Hentea, în clasele primare este înscris la una dintre școlile evreiești private din orașul natal, o școală modernă în care educația se făcea atât în limba română, cât și în ebraică (2016, 30). Studiile gimnaziale le începe la o academie privată din Focșani, însă e nevoit să se mute la București (2016, 33-35) din cauza Răscoalei din 1907 care „a izbucnit în regiunea lui Tzara, Moldova, ca o sumă de proteste îndreptate împotriva administratorilor de terenuri (*arendași*), dintre care mulți erau evrei” (2016, 33). La Institutul Schewitz-Thierrin din București unde se înscrie, se insista asupra studierii limbilor străine și clasice, astfel că Tzara devine un bun cunoscător de franceză și germană (Hentea 2016, 38). Acest tip de educație „care se întemeia pe limbile străine și clasicii culturii europene” conchide biograful său, reprezintă unul dintre factorii care au contribuit la consolidarea viziunii sale cosmopolite asupra literaturii și artei (2016, 37). Formarea intelectuală într-un mediu multicultural, precum și statutul său de evreu în România începutului de secol XX când antisemitismul se manifestă cu violență îi vor influența desigur opțiunile artistice, însă nu reprezintă singurii factori care îi determină devenirea identitară, așa cum o arată evoluția sa ulterioară.

Debutază de foarte tânăr, din timpul liceului, în revista *Simbolul*, publicație pe care o editează în 1912 cu ajutorul lui Marcel Iancu (Buot 2003, 14). Semnate cu acronimul S. Samyro, nu cu vreun pseudonim cu rezonanțe românești, poeziile publicate în *Simbolul* stau, așa cum sugerează numele revistei, sub semnul simbolismului, curentul care, afirmă Ion Pop, „deschisese căi ce nu mai puteau fi abandonate” spre noile tendințe din arta și literatura europeană (2017, 75-76). După cum precizează Paul Cernat, între 1913 și 1915 folosește alte pseudonime, Tristan Tzara (Țara) cu care semnează o serie de manuscrise, Tristan Ruia, numele sub care voia să publice un volum de versuri rămas în stadiul de proiect, precum și simplul Tristan cu care semnează poezia *Verișoară, fată de pension*, publicată în 1915, în *Noua revistă română*. În final, optează pentru pseudonimul Tristan Tzara cu care își semnează ultimele poezii apărute în România, două poeme din 1915 publicate în revista

Chemarea (2007, 108-109). E un nume ușor de ortografiat și de pronunțat în mai multe limbi, opțiunea pentru acest pseudonim indicând de foarte devreme o intenție clară de afirmare dincolo de granițele României.

Personalitatea artistică a lui Tzara începe să se definească în atmosfera de la *Simbolul*, o revistă în paginile căreia publică Ion Vinea și Adrian Maniu, ceilalți doi poeți care, la început de secol XX, contribuie în mod esențial la „închegarea și afirmarea unei decise atitudini *antiliterare*, de frondă și de insubordonare față de convențional” [subl. aut.] (Pop 2017, 28). Într-o scrisoare din 1934 în care îi comunică lui Sașa Pană propunerile cu privire la apariția volumului care urma să cuprindă poeziile sale din perioada petrecută în România, Tzara însuși ține să sublinieze că această perioadă anticipează extraordinara lui experiență dadaistă:

Titlul <Poeme de dinainte de dada> ar lăsa să se presupună un fel de ruptură în persoana mea poetică dacă mă pot exprima astfel, din cauza a ceva care ar fi produs în afara mea (dezlănțuirea unei credințe simili-mistice, ca să spunem așa, dada) care, strict vorbind, nu a existat niciodată, pentru că a existat continuitate prin zguduirii mai mult sau mai puțin violente și hotărâtoare, dacă vreți, dar continuitate și întrepătrundere totuși, legate în cel mai înalt grad, de o necesitate latentă.¹ (reprodusă în Pană 1971, 121).

Adunate de Sașa Pană în anul 1934 în volumul *Primele poeme*, poeziile scrise de Tristan Tzara în perioada în care s-a aflat în România sunt mărturia, precizează Ion Pop, a ralierei acestuia la demersul prietenilor lui de la *Simbolul*, Ion Vinea și Adrian Maniu, acela de „sfidare a <literaturii>” (2017, 39), a convențiilor estetice care paralizează orice demers novator, convenții de care devin foarte conștienți în perioada lor simbolistă (2017, 27). Prin urmare, „versurile sale mărturisesc însă intenții mai voalat sau mai direct <subversive> în raport cu discursul liric tradițional” (2017, 40). Teme solemne precum moartea (*Glas, Se spânzură un om*), războiului (*Furtuna și cântecul dezertorului, Cântec de război*), dragostea (*Elegie, De-ai fost croitoreasă*) sunt puse într-o lumină derizorie, fiind abordate fie într-o manieră prozaică, fie într-una ironico-ludică. Ca o dovadă suplimentară a lipsei sale de conformism, include în registrul tematic al volumului teme neconvenționale, absolut banale precum plictiseala unei fete de pension (*Verișoară, fată de pension*) sau vacanța la țară (*Vacanță în provincie*). Mai mult, preia imagini și motive ale poeziei romantice sau chiar ale celei simboliste doar pentru a le atribui un rol complet diferit, acela de subminare a formelor de lirism sentimental (*Chemare, Insomnie, Nocturnă, Cântă, cântă mai departe*). Așadar, dinainte de a părăsi România, în aceste prime poeme, Tzara își exersează spiritul de frondă sfidător nu numai la adresa tradiției literare naționale, ci și la adresa

¹ Tr. m., M. P.: « Le titre <Poèmes d'avant-dada> laisserait supposer une espèce de rupture dans ma personne poétique si je puis m'exprimer ainsi, dûe à quelque chose qui serait produit en dehors de moi (le déchaînement d'une croyance simili-mystique, pour ainsi dire: dada) qui à proprement parler n'a jamais existé, car il y a eu continuité par à-coups plus ou moins violents et déterminants, si vous voulez, mais continuité et entre-pénétration quand-même, liée au plus baut degré, à une nécessité latente. ».

cele europene pe care o cunoștea foarte bine datorită educației de care beneficiase în școlile pe care le urmărea în țară. Exercițiile „antiliterare” din aceste prime versuri, consideră Ion Pop, îl dezvăluie pe Tzara „în postura unui poet în mare măsură pregătit pentru ceea ce avea să fie <insurecția de la Zürich>, ilustrând totuși un moment de tranziție predominant <modernist>, cu evidente urme ale simbolismului de care se desprindea” (2017, 45).

La Zürich, remarcă Marius Hentea, Tristan Tzara „nu venise înarmat cu o estetică” (2016, 79), ci cu o atitudine critică îndreptată împotriva formelor convenționale de literatură și artă. Conștiința estetică și-o formează în mijlocul grupului dadaist care era compus, așa cum precizează Sașa Pană în postfața la *Primele poeme* ale lui Tzara, dintr-o „echipă cosmopolită de tineri a căror conștiința interzicea ideea de război” (1971, 109), din artiști și scriitori veniți din diverse țări ale Europei, Hans Arp, Hugo Ball, Fritz Baumann, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Marcel Iancu, Tristan Tzara, Max Oppenheim, Sophie Tauber, H. Zlotky (1971, 109-110). Acestora li se vor alătura Georges Janco, Walter Serner, Hans Richter, Viking Eggeling, Francis Picabia, recrutat spre sfârșitul perioadei din Zürich, precum și alți scriitori, pictori și muzicieni străini (Elderfield 1996, XX). Mișcarea Dada ia naștere ca urmare a colaborării acestor artiști care proveneau din medii artistice diferite și care formau, după cum precizează Marius Hentea, „o comunitate fără judecăți sau standarde oficiale”, comunitate ai cărei membri, luați individual, nu veneau cu soluții noi, însă ideile lor „aduse laolaltă în cabaret, ele transcendeau arta epocii” (2016, 82). Cum grupul de la Zürich era format, în mare parte, din artiști străini, stabilirea unor aspirații naționale ar fi fost dificilă sau chiar imposibilă. În fapt, membrii grupului care va adopta numele Dada, interesați de experimentele artistice radicale, au respins ideea de artă națională, mult prea restrictivă în ceea ce privește posibilitatea de exprimare și au căutat, în schimb, să devină cunoscuți în mediile avangardiste internaționale. În paginile primei lor publicații, *Cabaret Voltaire* (1916), reușesc să atragă contribuții ale unor nume importante ale literaturii și artei experimentale europene, Guillaume Apollinaire, Wassily Kandinsky, F.T. Marinetti, Pablo Picasso, Blaise Cendrars ș.a., însă revista editată de Hugo Ball rămâne la primul număr. Cum cei mai mulți dintre membrii grupului scriu în germană, într-una din „Notele redacționale” de pe ultima pagină a revistei se precizează, „Pentru a evita o interpretare naționalistă, editorul acestei reviste declară că nu are nicio legătură cu <mentalitatea germană>”¹ (1916, 34). În dorința de a întări credibilitatea acestei precizări prin care era făcută publică orientarea antinaționalistă a revistei, este adăugată o listă cu numele și naționalitatea celor care au contribuit la apariția acestui număr, în cazul lui Emmy Hennings menționându-se, „fără patrie” (1916, 34).

Conducerea următoarei publicații a grupului, revista *Dada*, este preluată de Tristan Tzara, cel care, după închiderea localului în care performau, își asumă obligația de a se ocupa de organizarea și de propaganda grupului dadaist (Hentea 2016, 96). Cum

¹ Tr. m., M. P.: « Pour éviter une interprétation nationaliste l'editeur de ce recueil déclare qu'il n'a aucune relation avec la <mentalité allemande>. ».

principalul său scop este să asigure mișcării Dada o vizibilitate cât mai largă, inițiază relații de colaborare cu avangardele italiene și franceze, colaborare care presupunea, în principal, servicii reciproce de promovare, atât a revistelor, cât și a artiștilor (Hentea 2016, 95-96). Revista *Dada 1*, apărută în iulie 1917, ilustrează deocamdată timid dorința grupului de la Zürich de a construi relații care să facă posibilă expansiunea *Dada* în toate colțurile lumii. În paginile revistei, în afară de dadaști, apar câțiva poeți și artiști italieni, Francesco Meriano, E. Prampolini, Nicola Moscardelli, se face publicitate revistelor italiene *Pagine*, *La Brigata*, *La Diana*, *Italia Futurista*, precum și revistei franceze *Nord-Sud*, conduse de Pierre Reverdy. Sunt menționate și volumele publicate de prietenii italieni, dar și cele ale poezilor francezi cu care încearcă să stabilească legături de colaborare, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, F. Lefèvre, Pierre Reverdy. În paginile revistei *Dada 2*, apărută în decembrie 1917, sunt prezenți și doi artiști care, în acest moment, activează în mediile artistice experimentale pariziene, Robert Delaunay și G. de Chirico. Tot în acest număr este prezentată revista pariziană de avangardă *SIC*, la conducerea căreia se afla poetul Pierre Albert-Birot. Din *Dada 3*, publicată în decembrie 1918, nu lipsesc poezii italieni, însă contribuțiile externe sunt predominant franceze: Pierre Reverdy, Francis Picabia, Philippe Soupault, Pierre Albert-Birot, Paul Dermée. E publicat în acest număr și un poem al scriitorului chilian Vicente Huidobro, semn că Mișcarea Dada trecuse deja de granițele Europei. Colaborările la *Dada* no. 4-5 (*Anthologie Dada*), apărută în 1919, ale scriitorilor și artiștilor Francis Picabia, Jean Cocteau, Walter Serner, Augusto Giacometti, Ferdinand Hardekopf, Philippe Soupault, Louis Aragon, André Breton, Raymond Radiguet, Pierre Albert-Birot, Viking Eggeling, G. Ribemont-Dessaignes, Gabrielle Buffet sunt o dovadă clară că mișcarea se extinsese la nivel internațional. Amploarea acestei extinderi se poate observa în *Dada 6*, primul număr care apare la Paris, în martie 1920, un număr în care e publicată o lungă listă a membrilor Dada, incluzând nu numai artiști din marile orașe europene, ci și susținători ai mișcării din SUA, precum W.-C. Arensberg și Alfred Stieglitz. Expansiunea Dada în toată lumea se datorează, în principal, lui Tristan Tzara, a cărui activitate de propagandă nu se rezumă doar la recrutarea de noi colaboratori și membri, ci presupune un efort complex și susținut, își menține legăturile cu ceilalți artiști de avangardă din Europa sau din America printr-o corespondență intensă (Hentea 2016, 95), reușește să introducă revista Dada în rețeaua internațională de distribuție a revistelor de avangardă, se ocupă atât la Zürich, cât și la Paris de organizarea unor expoziții internaționale sau a unor manifestări artistice cu un public numeros, participă la conferințe, pleacă prin Europa, în perioada 1920-1921, în turnee de promovare a mișcării ș.a. (Hentea 2016, 118-191, *passim*).

Chiar dacă Dada include membri din toate colțurile lumii, din culturi și medii artistice diferite, își păstrează permanent atitudinea sfidătoare la adresa oricărui convenții, a condiționările naționale, etnice sau sociale, respingerea tuturor restricțiilor fiind declarată drept una dintre mărcile definitorii ale mișcării de către Tristan Tzara în *Manifeste Dada 1918*, „Orice produs al dezgustului susceptibil de a deveni o negație a

familiei, este *dada*¹ (1918, 4). Refuzul de a reprezenta vreo națiune e reiterat de dadaști în manifestul *DADA SOULÈVE TOUT*, „Semnatarii acestui manifest locuiesc în Franța, America, Spania, Germania, Italia, Elveția, Belgia etc., dar n-au nicio naționalitate”² (1921, 1). Producțiile literare dadaiste erau scrise în diferite limbi, fără ca autorii lor să aspire, cel puțin la nivel declarativ, să fie asociați cu literatura națională a limbii pe care o foloseau, căci Dada, precizează Sami Sjöberg, „Mai degrabă, se pare că a fost un mod de gândire cosmopolit care a fost menit să fie asimilat în și de o multitudine de culturi literare.”³ (2019, 34). Impunerea acestui mod transnațional de a gândi și de a percepe arta este, de fapt, principalul scop urmărit de Tzara, finalitatea urmărită prin uriașul său efort propagandistic. Intențiile sale în acest sens, arată Sami Sjöberg, sunt cel mai bine evidențiate de proiectul său *Dadaglobe* (2019, 34), o antologie în care ar fi trebuit să fie prezentată „opera dadaștilor din lumea întreagă”⁴ (1921, 4), după cum explică Tzara în scrisoarea⁵ publicată sub titlul „Eye-Cover Art-Cover Corset-Cover Authorization” în unicul număr al revistei *New York Dada*, apărute în 12 aprilie 1921.

Revolta împotriva limbajului

Dimensiunea transnațională a proiectului dadaist e vizibilă și în plan lingvistic. Inițial, folosirea unor limbi de circulație internațională a fost impusă de circumstanțele momentului, căci în 1916, în Zürich-ul care devenise un spațiu de refugiu pentru „o mulțime multilingvă și culturalizată”, după cum precizează Marius Hentea (2016, 70), atât grupul care performează la *Cabaret Voltaire*, cât și publicul care asista la seratele din sala „Meierei” de pe Spiegelgasse 1, aveau o componență cosmopolită, Mai mult, cum artiștii grupului dadaist urmăreau să se afirme în spațiul internațional al literaturii și artei experimentale, opțiunea pentru franceză sau germană ca limbă de expresie literară pare cea mai bună soluție pentru cei veniți din zone geo-culturale semi-centrale sau marginale. Însă dincolo de aspectele practice, folosirea uneia sau a mai multor limbi de circulație internațională reprezenta, în contextul momentului, și o indirectă declarație politică, declarațiile politice deschise care puneau în pericol neutralitatea, menționează Marius Hentea, nefiind permise de autoritățile elvețiene (2016, 88). Opțiunea pentru franceză sau germană, având în acel moment în Europa, după cum explică Sami Sjöberg, rolul de „lingua franca” (2019, 36) e o expresie a revoltei lor

¹ Tr. m., M. P.: « Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est *dada* ».

² Tr. m., M. P.: « Les Signataires de ce manifeste habitent la France, l'Amérique, l'Espagne, l'Allemagne, la Suisse, la Belgique, etc., mais n'ont aucune nationalité. ».

³ Tr. m., M. P.: “Rather, it was supposedly a cosmopolitan way of thinking that was meant to be appropriated in and by a variety of literary cultures.”.

⁴ Tr. m., M. P.: “the work of dadas from all over the world”.

⁵ Pentru a include cuvântul „Dada” în numele revistei pe care intenționau să o publice la New York, Marcel Duchamp și Man Ray i-au cerut permisiunea lui Tristan Tzara. Acesta le-a răspuns într-o scrisoare în care menționa și antologia *Dadaglobe*, la apariția căreia ar fi trebuit să contribuie zeci de artiști din toată lumea. Din motive financiare, *Dadaglobe* a rămas la acea vreme în stadiul de proiect. Abia în 2016 proiectata antologie a lui Tzara este publicată de Kunsthau Zürich, sub titlul *Dadaglobe Reconstructed*.

împotriva naționalismului care susținea în mod agresiv importanța limbilor naționale. Dacă programul estetic nu a fost foarte clar conturat, programul politic s-a definit încă de la început prin acțiunile și atitudinea membrilor grupului, poziționați ferm și constant împotriva naționalismului, după cum precizează Marius Hentea,

Cel mai important mesaj politic al cabaretului Voltaire, mai important decât orice manifestare în favoarea socialismului sau împotriva războiului, era mai subtil, prin deschiderea lui la arta de toate naționalitățile, fără nicio prejudecată, cabaretul a făcut din antinaționalism nucleul programului său. (2016, 88).

Deși Tzara studiasse limba germană în școală, nu o vorbea cu ușurință, susține Marius Hentea (2016, 72), așa că în momentul în care se alătură artiștilor de la *Cabaret Voltaire* optează pentru limba franceză. Alegerea lui poate avea însă diverse alte motivații, consideră Alfred Bodenheimer:

Se poate doar specula de ce Tzara a ales franceza drept limbă a poeziei și a spectacolelor sale. Un motiv ar putea fi acela că se temea de faptul că interpretarea în germană cu accent românesc, în Zürich-ul unde se vorbea germana elvețiană, l-ar fi expus publicului ca străin în mai multe moduri, sau chiar mai evident ca evreu din Europa de Est. Se poate, de asemenea, ca opțiunea lui de a vorbi în franceză să reprezinte o declarație politică. Provenit dintr-o țară a cărei adorație tradițională față de cultura franceză fusese înăbușită în anii dinainte și în timpul Primului Război Mondial de un naționalism obtuz (și antisemit), probabil că făcea o declarație folosind limba franceză ca un fel de <contralimbă> la șovinismul naționalist al țării sale natale. În ceea ce privește importanța francezei pentru el, este surprinzător și cu siguranță nu întâmplător faptul că ulterior Tzara și-a organizat serata dada pe 14 iulie 1916, Ziua Bastiliei.¹ (2017, 25).

Cum formarea sa intelectuală și culturală, după cum precizează Marius Hentea, „avea o importantă componentă franceză” (2016, 56), preferința lui Tzara pentru limba franceză nu e într-adevăr întâmplătoare. Însă nu poate fi înțeleasă ca adeziune la valorile culturale naționale franceze, ci ca o declarație artistică. E o declarație pe care și-o asumă prin intermediul limbii un număr mare de poeți avangardiști din România, recunoscând în spațiul literar francez centrul artistic în care au fost lansate primele semnale ale poeziei experimentale, după cum arată Fondane într-un articol din numărul 13-14 al revistei *Integral*:

¹ Tr. m., M. P.: “One may speculate why Tzara chose French as the language for his poetry and performances. One reason may be that he feared that performing in German with a Romanian accent could, in Swiss-German-speaking Zurich, expose him to the public as a stranger in manifold ways, or even more clearly as an Eastern European Jew. It may also be that his speaking French was a political statement. Coming from a country whose traditional adoration of French culture had been suppressed in the years before and during the First World War by a blunt (and anti-Semitic) nationalism, he was perhaps making a statement by using French as a kind of <counter language> to the nationalistic chauvinism of his home country. Concerning the importance of French to him, it is striking and surely not accidental that Tzara later organized his dada soirée on 14 July 1916, Bastille Day.”.

Integral și-a propus să ofere în acest număr marele balet al poeziei franceze de azi. Nici alegere, nici preferințe, ci tablou de forțe vii ale unui timp pe cale de a tulbura automatismul tradițiilor; ale unei țări care, după ce a dat semnalul răscoalelor, mai este și prima care cere în fiecare zi capetele celor așezați, ale celor vânduți și ale trădătorilor.

Crima de lezpoezie nu exista până astăzi. Ea a fost stabilită de niște poeți francezi. Niciun poet din Europa nu se va achita vreodată de această datorie față de ei.¹ (2016, 144).

Cu o istorie personală marcată de imposibilitatea folosirii unei limbi materne – se exprimă rar și doar oral în idiș, renunță la limba română ca limbă de expresie literară – și de statutul de străin, de migrant, Tristan Tzara va pune problema limbii și a limbajului în centrul experimentelor sale poetice. Poemul simultan *L'amiral cherche une maison à louer* [*Amiralul caută o casă de închiriat*]², la finalizarea căruia au contribuit și R. Huelsenbeck și Marcel Iancu, a fost una dintre primele sale producții artistice în care a abordat problema limbii și a limbajului din mai multe perspective. Redactând și interpretând poemul în engleză, franceză și germană, cei trei autori aruncă în aer teoriile cu tentă naționalistă conform cărora scriitorul este reprezentantul și promotorul valorilor culturale ale unei singure națiuni, a celei în limba în care scrie. Cei trei artiști nu contestă numai rolul esențial al unei limbi naționale în construirea identității unui poet, ci, după cum precizează Eric Robertson, și „mitul potrivit căruia limbajul poate reflecta, cu atât mai puțin construi, o lume rațională și plină de sens”³ (2019, 10), căci poemul „perfect lizibil în forma sa tipărită, când este interpretat, devine o cacofonie auto-anulantă, redundantă ca exercițiu comunicativ”⁴ (2019, 10). Coerența discursivă a poemului este complet anulată de maniera de interpretare, o manieră „contrapunctică”, în termenii lui Hugo Ball, care o descrie în jurnalul Dada astfel, „trei sau mai multe voci vorbesc, cântă, fluieră etc., în același timp în așa fel încât conținutul bizar, umoristic sau elegiac al piesei să fie scos în evidență de aceste combinații”⁵ (1996, 57). Multe dintre replici sunt constituite din onomatopee („prrrza”, „chrrrza”, „hihi” etc.), din repetarea unor sunete („r”) sau din din cuvinte și silabe inventate, cu un puternic efect sonor („Yabomm”, „uru”, „pataclan” „patablan”, „patapaln”, „shai” etc.). E pusă astfel la îndoială capacitatea limbajului coerent și articulat, inclusiv a celui poetic, de a produce sens și, mai ales, de a-i da vorbitorului posibilitatea de a se manifesta în mod original. Cea care dă originalitate poeziei, afirmă Hugo Ball, cea care

¹ Articolul lui Fondane din 1927, publicat fără titlu în numărul 13-14 al revistei *Integral* este reprodus și tradus de Ion Pop în volumul *Avangarda românească* (2016, 139-148).

² Deși Tzara este cel care concepe poemul, în *Cabaret Voltaire*, revista în care e publicat pentru prima dată, cei trei autori sunt trecuți în ordine alfabetică: R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara.

³ Tr. m., M. P.: “the myth that language can reflect, far less construct, a meaningful and rational world”.

⁴ Tr. m., M. P.: “perfectly readable in its printed state, in performance it becomes a self-cancelling cacophony, redundant as a communicative exercise”.

⁵ Tr. m., M. P.: “three or more voices speak, sing, whistle, etc., at the same time in such a way that the elegiac, humorous, or bizarre content of the piece is brought out by these combinations”.

reprezintă „sufletul, individualitatea în rătăcirile sale cu însoțitorii ei demonici”¹ (1996, 57) e vocea umană, aflată în conflict „cu o lume care o amenință, o atrage în capcană și o distruge”² (1996, 57).

Strategia lui Tzara de subminare a construcției identitare prin raportare la limbă sau la limbajul poetic convențional se nuanțează în poemul *La Première aventure céleste de Mr. Antipyrine* (1916), poem care, după cum precizează Katherine Papachristos, ilustrează în mod programatic principiile dadaiste, sesizabile în „dezarticularea sintactică” și „oralitatea fără referent imediat și recognoscibil” (1998, 109). Tzara revine și în acest text la experimentele cu glosolalia, experimente care potrivit lui Eric Robertson îi preocupă și pe Hugo Ball și pe Hans Arp (2019, 10). De data aceasta printre versurile scrise în franceză sunt înserate, după cum precizează Henri Béhar, elemente străine care „fără îndoială aparțin uneia dintre limbile africane despre care Tzara se documenta la vremea respectivă”³ (2018), limbi al căror conținut semantic nu poate fi înțeles de receptor, dar care au o puternică amprentă ritmică și sonoră. Senzația de oralitate este amplificată, după cum observă Katherine Papachristos, de jocurile de limbaj constând în „dedublarea silabică” (« l’égglise isisise », « les rideaux dodododo »), precum și versurile care amintesc de „poemele bruitiste” sau de „poemele sonore [Lautgedichte]” ale lui Hugo Ball (1998, 112). „Caracterul oral și silabic al textului” (1998, 111), precizează autoarea menționată, trimite la „stadiul pre-alfabetic al limbajului” (1998, 112)⁴ în care relațiile semantice nu erau încă arbitrare, căci poemul lui Tzara „pune în scenă o oralitate specifică care tinde spre exilarea metaforică a scriiturii alfabetice occidentale, deci spre autodistrugere, deoarece se bazează pe același sistem”⁵ (1998, 109).

Conducându-și atacul împotriva limbajului de pe mai multe flancuri, Tzara își redirecționează demersul subversiv împotriva logicii care ar trebui să constituie fundamentul oricărui discurs. În *La Première aventure céleste de Mr. Antipyrine*, orice posibilitate de a transmite un mesaj coerent pe cale lingvistică convențională este abolită, căci cuvintele, scoase din contextul sintactico-semantic, își pierd sensul. Mai mult, sunt înlocuite cu numere și formule chimice ca în această replică a personajului Mr. Antipyrine, « porte close sans fraternité nous sommes amères fel/ vivre rendre scolopendre de la tour Eiffel/ immense panse pense et pense pense/ mécanisme sans douleur 17985855 iého bibo fibi aha/ mon Dieu o mon Dieu le long du canal/ la fièvre puerpérale et SO₂H₄ » (Tzara 1916, 3). Interpretat de Tzara pentru prima dată la Zunfthaus zur Waag, cu ocazia Primei Serate Dada, din 14 iulie 1916 (Hentea 2016,

¹ Tr. m., M. P.: “represents the soul, the individuality in its wanderings with its demonic companions”.

² Tr. m., M. P.: “a world that threatens, ensnares, and destroys it”.

³ Tr. m., M. P.: « Nul doute qu’ils appartiennent à une de ces langues africaines sur lesquelles Tzara se documentait à l’époque ». În legătură cu interesul lui Tzara pentru textele care reproduc artele verbale ale unor triburi africane și australiene, a se vedea Béhar 2018.

⁴ Tr. m., M. P.: « le stade pré-alfabétique du langage ».

⁵ Tr. m., M. P.: « met en scène une oralité spécifique qui tend vers le bannissement métaphorique de l’écriture alphabétique occidentale, donc vers une autodestruction puisqu’elle s’appuie sur ce même système ».

97), *La Première aventure céleste de Mr. Antipyrine* e un text reprezentativ pentru întregul său proiect poetic dadaist. Nefiind fundamentat pe nicio limbă națională și cu atât mai puțin pe un limbaj poetic convențional, *La Première aventure céleste de Mr. Antipyrine*, dincolo de intențiile distructive, instituie un nou tip de limbaj care amintește de stadiile primordiale ale comunicării umane. În consecință, propune un nou tip de poezie cu o importantă dimensiune vocală și gestuală, poezie care dobândește sens doar în forma sa performativă.

Concluzii

Emigrant de origine evreiască activând în medii culturale plurale, Tzara își canalizează energia de artist și de animator al avangardei în punerea în aplicare a unor practici și proiecte colaborative transnaționale, adaptate la noile realități ale începutului de secol XX. Susține din această postură nu numai un mod revoluționar de a gândi și a percepe arta, ci și un nou tip de identitate, o identitate transnațională, complet diferită de modelul identitar dominant în epocă, construit prin raportare la categorii ale apartenenței precum originea etnică, limba, teritorialitatea, religia, particularitățile etno-culturale. Adoptarea francezei ca limbă de expresie a teoriilor și a producțiilor sale literare, stabilirea cartierului general Dada în Paris ca urmare a creării unei rețele colaborative cu artiștii din mediul avangardist de aici, intensul efort de autopromovare și, mai ales, impactul pe care îl are ca teoretician și poet în spațiul artistic experimental internațional îi vor asigura accesul la o poziție centrală în cadrul avangardei franceze și, implicit, a celei internaționale. Chiar dacă e dificil și nu duce imediat la o recunoaștere generală, e un parcurs de succes care va fi urmat de o mare parte a avangardiștilor de origine evreiască din România.

Referințe bibliografice

- *** 1916. *Notes redactionelles/ Redactionelle notizen*, in „Cabaret Voltaire”, nr. 1, p. 34.
- *** 1921. *DADA SOULÈVE TOUT*. Paris: Editions Au sans pareil.
- *** 2016. *Dadaglobe Reconstructed*. Edited by Kunsthau Zürich. Contributions by Adrian Sudhalter, Michel Sanouillet, Cathérine Hug, Samantha Friedman, Lee Ann Daffner, and Karl D. Buchberg. Zürich: Scheidegger & Spiess.
- Aschheim, Steven E. 2017. *The Avant-Garde and the Jews*, in Mark H. Gelber and Sami Sjöberg (eds.), *Jewish Aspects in Avant-Garde*. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter GmbH, p. 253-274.
- Ball, Hugo. 1996. *Flight Out of Time: A Dada Diary*. Edited with an Introduction and Notes by John Elderfield, translated by Ann Raimés. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press.
- Bodenheimer, Alfred. 2017. *Dada Judaism: The Avant-Garde in First World War Zurich*, in Mark H. Gelber and Sami Sjöberg (eds.), *Jewish Aspects in Avant-Garde*, Berlin/ Boston: Walter de Gruyter GmbH, p. 23-34.
- Buot, François. 2003. *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția Dada*. Traducere de Alexandru și Magdalena Boiangiu. București: Editura Compania.
- Cărăbaș, Irina. 2011. *Poziționări identitare în avangarda românească*, in „Studii și cercetări de istoria artei”, nr. 1, p. 177-197.
- Cernat, Paul. 2007. *Avangarda literară și complexul periferiei: primul val*. București: Editura Cartea Românească.

- Dondorici, Iulia. 2020. *Redefining and Integrating Jewish Writers into the Study of Historical Avant-Garde(s)*, in *Disseminating Jewish Literatures: Knowledge, Research, Curricula*. Edited by Susanne Zepp, Ruth Fine, Natasha Gordinsky, Kader Konuk, Claudia Olk and Galili Shahar. Berlin/ Boston: De Gruyter, p. 169-182, <https://doi.org/10.1515/9783110619003-019>.
- Fondane, B. 2016. [*Le grand ballet de la poésie*] / [*Marele balet al poeziei*], „Integral”, anul III, nr. 13-14, 1927, p. 3-4, in *Avangarda românească*. Antologie, studiu introductiv și note de Ion Pop. Postfață de Eugen Simion. București: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, p. 139-148.
- Elderfield, John. 1996. *Introduction*, in Hugo Ball. *Flight Out of Time: A Dada Diary*. Translated by Ann Raimés. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, p. XIII-XLVI.
- Hentea, Marius. 2016. *TaTA Dada. Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*. Traducere din limba engleză de Daniel Clinci. București: Editura Tracus Arte.
- Huelsenbeck, R., Janko, M., Tzara, Tr. 1916. *L'amiral cherche une maison à louer*, in „Cabaret Voltaire”, nr. 1, p. 6-7.
- Iancu, Carol. 1996. *Evreii din România (1866-1919). De la excludere la emancipare*. Traducere de C. Litman. București: Editura Hasefer.
- Pană, Sașa. 1971. *Insurecția de la Zürich*, in Tristan Tzara. *Primele poeme*. București: Editura Cartea Românească, p. 103-128.
- Papachristos, Katherine. 1998. *L'inscription de l'oral dans la Première Aventure Céleste De Monsieur Antipyrine de Tristan Tzara*, in „Études littéraires”, 31(1), p. 109-117, <https://doi.org/10.7202/501227ar>.
- Pop, Ion. 2017. *Avangarda în literatura română*. Ediția a III-a, definitivă. Chișinău: Editura Cartier.
- Sjöberg, Sami. 2019. *An Other Transnationalism: Romanian Jewish Emigrants in Francophone Avant-Garde Literature*, in „French Studies”, Volume 73, Issue 1, p. 33-49, <https://doi.org/10.1093/fs/kny258>.
- Sjöberg, Sami, Gelber, Mark H. 2017. *Introduction*, in Mark H. Gelber and Sami Sjöberg (eds.), *Jewish Aspects in Avant-Garde*. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter GmbH, p. 1-20.
- Stern, Radu. 2017. *Jews and the Avant-Garde: The Case of Romania*, in Mark H. Gelber and Sami Sjöberg (eds.), *Jewish Aspects in Avant-Garde*. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter GmbH, p. 35-51.
- Tzara, Tristan. 1916. *La Première aventure céleste de Mr. Antipyrine*. Illustré par Marcel Janco. Zürich: Collection Dada.
- Tzara, Tristan. 1918. *Manifeste Dada 1918*, in „Dada”, nr. 3, p. 2-4.
- Tzara, Tristan. 1921. *Eye-Cover Art-Cover Corset-Cover Authorization*, in „New York Dada”, nr. 1, p. 4.
- Tzara, Tristan. 1971. *Primele poeme*. Postfață de Sașa Pană. București: Editura Cartea Românească.
- Volovici, Leon. 2016. *Scriitori evrei în literatura română. O sinteză*, in Leon Volovici. *Eseuri pe teme delicate*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, p. 89-106.

Webografie

- <https://dada.lib.uiowa.edu/>, ultima actualizare la 31 octombrie 2022.
- <https://digitalcollections.nypl.org/items/710f0150-967e-0135-9cc1-1fda9bcf484c>, ultima actualizare la 31 octombrie 2022.
- <https://www.imago-images.com/st/0095438968>, ultima actualizare la 31 octombrie 2022.
- Béhar, Henri. 2018. *LUMIÈRE NOIRE: Tristan Tzara et ses « poèmes nègres »*, in „Mélusine” [en ligne], <https://melusinesurrealisme.fr/henribehar/wp/?p=1013>, ultima accesare: 04. VII. 2022.
- Robertson, E. 2019. *No Mother Tongue? Translingual Poetry In and After Dada*, in “Modern Languages Open” [online], (1), p. 10, <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.224>, ultima accesare: 10. VIII. 2022.