AVANGARDA REVIZITATĂ (I)

Rodica ILIE

Universitatea Transilvania din Brașov
Transylvania University of Brasov
Personal e-mail: rodicamariailie@gmail.com

REVISITED AVANT-GARDE (I)

Abstract: There is plain filiation between the atmosphere and the general configuration of the movements we call the historical Avant-Garde and the spirit of the revolutionary Romanticism. Literary theorists and critics brought it to the fore, both organically – insofar as the similarities between the two paradigms are spelled out by the dynamics of the history of sensibility and taste – and typologically, in its mythological and thematic redundancies, in reiterating acute polemical gestures and attitudes or in manifesting violence against tradition. This study aims to articulate the artistic and political duality defining these two artistic paradigms, by using comparative evaluation and by illustrating canonical notions such as subject, revolution, progress.
Keywords: Romanticism, Avant-Garde, critical conscience, dehumanization, modernity,progress, revolution, subject.

Citation suggestion: Ilie, Rodica. "Avangarda revizitată (I)". *Transilvania*, no. 10 (2021): 74-80. https://doi.org/10.51391/trva.2021.10.12.

Subiectul și conștiința critică

În linii generale, strânsa legătură dintre romantism şi manifestările avangardei începutului secolului al XX-lea este determinată de activarea unui fond ontologic similar, concretizat prin modificările produse la nivelul conştiinţei, în diferite momente analitice, reflexive şi hiperlucide ale modernităţii istorice. Mitul Revoluţiei, ca naraţiune canonică, însoţeşte atât devenirea modelului romantic, cât şi dialectica noului în avangarde. Ambele momente literare au fost seduse şi tensionate, cauzate şi întreţinute de evenimente istorice radicale: Revoluţia franceză şi Revoluţia rusă. Acestea n-au reprezentat doar fundalul metamorfozelor din plan cultural, ci au generat atitudini specifice ieşirii din perioade *cumulative*, – susţinute de generaţiile conservatoare ale clasicismului şi modernismului –, au devenit modele de referinţă în imaginarul şi discursul scrierilor teoretice, „récits fondateurs" ale manifestelor literare, structuri de legitimare şi control pentru ideologiile politice şi literare.

Spiritul revoluţionar n-a cunoscut doar o afirmare politică, el s-a exprimat în tonalităţile contestatare ale celor care luau atitudine faţă de valorile tradiţiei, faţă de pasivizarea şi echilibrul modelelor, faţă de prestigiul canonicilor. Stendhal afirmase că romantismul presupune risc al acţiunii înnoitoare, angajate în a ilustra acel *Zeitgeist* definit mai târziu de Baudelaire ca „epoca, moda, morala, pasiunea" modernităţii, aspecte ale vieţii ca rezultantă a „temei timpului", a modernităţii empirice, istorice.

Ruptura cu trecutul este discutată în *Racine et Shakespeare* de Stendhal în termenii generaţiilor, schimbarea sensibilităţii lumii contemporane romantismului presupunea racordarea valorilor estetice la valorile „stadiului actual" care configurau gustul şi mentalitatea generaţiei tinere şi militante, aflată pe poziţii de beligeranţă în raport cu tradiţia: „Îţi trebuie curaj ca să fii romantic... un scriitor are nevoie de aproape tot atâta curaj cât un ostaş"[1]. Dacă la Stendhal conceptul care definea noul spirit al modernităţii estetice îşi subordona implicit caracterul avangardist, asimilând noţiuni specifice tranziţiei – precum „schimbarea, relativizarea şi, mai presus de toate, actualitatea", romantismul afirmând plenar ceea ce Matei Călinescu numea „sentimentul prezentului exprimat artistic"[2], la începutul secolului XX manifestele futurismului radicalizează clivajul între prezent şi modelelele trecutului, prin acţiunea de ruptură decisivă dintre formele şi valorile tradiţionale şi frumuseţea agresivă a viitorului ca prezență, ca potențialitate: „Literatura a preamărit până azi imobilitatea gânditoare, extazul şi somnul. Noi vrem să preamărim mişcarea agesivă, insomnia febrilă, pasul alergător, palma şi

pumnul”[3]. Sensul programului pe care Marinetti îl instituie în primul manifest, din 1909, orientează sensibilitatea spre o nouă frumuseţe, „frumuseţea vitezei”, care devine principiu estetic şi virtute stilistică în noua poetică a acelor „parole in libertá”. Conceptul de avangardă este acum făcut explicit prin valenţele teoretic-dogmatice pe care le îmbracă gestul exaltat al glorificării violenţei – „Nu mai există frumuseţe decât în luptă. Nici o operă fără caracter agresiv nu poate fi o capodoperă”[4] – gest explicit şi datorită cultului pentru distrugere afirmat de vocea „incendiatorului” profet Marinetti:

> „Noi vrem să glorificăm războiul – unica higienă a lumii – militarismul, patriotismul, gestul distrugător al anarhiştilor, ideile frumoase pentru care se moare şi dispreţul faţă de femeie”[5].

Polemismul avangardist devine mult mai acid şi mai intolerant faţă de valorile pe care le înregistrase în manifestele romantismului, deşi cele două mişcări sunt hrănite de acelaşi spirit juvenil, epifanie a unor energii care izbucnesc în urma sedimentării modelelor şi a epuizării lor în *epoci cumulative* (Ortega Y Gasset), predestinate îmbătrânirii. Aceste perioade culturale vor conţine / vor produce germenele „beligeranţei constructive”. Gânditorul spaniol defineşte aceste epoci prin „generaţiile de luptă” în care „bătrânii sunt înlăturaţi de către tineri”; sunt epoci *eliminatorii şi polemice*[6] în care se revoluţionează gândirea, se experimentează noi formule estetice, se pun în valoare aspecte ale realităţii şi ale eului pe care trecutul le ocultase.

Atât romantismul, cât şi avangarda au fost considerate momente capitale în modificarea resorturilor gândirii; contrapunctate de tensiuni şi deziceri, de contestarea canoanelor şi de spiritul de negaţie, aceste momente au fost, potrivit consideraţiilor lui Octavio Paz, „revolte contra raţiunii”, încercări „de a distruge realitatea vizibilă, pentru a descoperi sau inventa o alta – magică, supranaturală, suprareală”[7]. Romantismul caută formele *romantizării lumii*, dezideratul vizionarilor romantici germani constă în echivalenţa / ambiguizarea realităţilor – „Lumea e un vis, visul e o lume”. Novalis, Hölderlin, dar şi Nodier sau Nerval, Hugo sau Baudelaire explorează căile unei existenţe miraculoase, dincolo de raţiune, pulsând neliniştea căutării armoniei cosmice, a identităţii eu-univers în nedefinirea, ilimitarea iraţionalului. Aceeaşi tensiune este exprimată şi prin proiecţiile şi exerciţiile suprarealiste ale plonjării în subconştient: Breton, Soupault, Char, Eluard sondează peisajele interioare, aduse la suprafaţa scriiturii colectiv-anonime de o conştiinţă depersonalizată, transsubiectivă, a unui eu universal, o voce unanimă înregistrată în dicteul automat, făcând posibilă enunţarea unor revelaţii venite din abisul inconştientului. Contaminările gândirii romantice şi ale proceselor cognitive exersate de avangarde cu valorile iraţionalismului sunt produsul determinărilor sublimate în constelaţii de imagini, sisteme de idei şi teorii articulate de doctrinele esoterice ale ocultismului, cabalei, gnosticismului, de curentele hermetice prin care se infuzează un suflu antiraţionalist cunoaşterii. Aceasta este potenţată calitativ de filosofiile Orientului sau de un influx de primitivism ce, paradoxal pentru avangardiştii care căutau noutatea, reînnoadă legăturile cu tradiţiile populare şi cu resursele mitologiilor, cu o gândire arhaică recuperată de Herder, de Novalis ori de fraţii Grimm, de filosofii limbajului (de la W. von Humbold la G. Vico), dar şi de suprarealişti şi expresionişti sau de dadaişti.

Percepţia critică a realităţii produce modele compensatorii, prin focalizarea pe interior, pe inconştient şi visare, mişcare de subiectivizare a datelor realităţii, de ordonare a lumii după reperele antropocentrismului dezlimitat, tradus în miturile subiectului titanic, aparţinând imaginarului romantismului înalt, idealist şi vizionar, dar şi în imaginile poetului-profet al avangardelor, ale poetului-incendiator, ale anarhistului sau revoluţionarului secolului al XX-lea. O reprezentare a imperialismului eului nu poate face abstracţie de modificările produse în conştiinţă. Scrierile romanticilor înşişi au demonstrat o conştiinţă individuală scindată, definită atât de „emblemele raţiunii”[8], dar şi focalizată pe interioritate, pe forţele iraţionale în ordinea cărora subiectul îşi integra fiinţa, găsind astfel soluţia rezolvării disocierii exterior-interior şi a trasfigurărilor sale spirituale: „Pentru Coleridge, Schelling sau Novalis raţiunea însemna ceva ce nu trebuia respins, ci înlocuit sau integrat într-un tot superior sau mai cuprinzător”[9].

Categoria romanticului are la Hegel drept conţinut „interioritatea absolută, iar forma corespunzătoare acesteia este subiectivitatea spirituală ca sesizare a independenţei şi libertăţii”. Este o independenţă a eului care se manifestă demiurgic, „în acest Panteon toţi zeii sunt detronaţi, flacăra subiectivităţii i-a distrus şi, în locul politeismului plastic, arta cunoaşte numai un Dumnezeu, un spirit, o unică independenţă absolută”[10].

Subiectul, creator al propriului mit, se afiliază celorlalte mituri ale romantismului (visul, iubirea, noaptea, călătoria, moartea). Conexiunile cu spaţiile abisale, tentaţia regăsirii armoniei universale, unitatea şi analogia macrocosmos-microcosmos, plenitudinea interioară a sufletului care se contaminează de la ritmurile primare, elementare ale naturii, (prin influenţa iluminismului) se răsfrâng şi la nivelul mecanismelor de producere a operei literare. Conform teoriei hegeliene, romantismul se naşte ca o categorie estetică de sinteză între exterior - interior, corporal - spiritual, hazard - necesitate, subiect - obiect, toate acestea alcătuind imaginea complexă, unitară a frumosului în toată diversitatea sa. Modalitatea artistică de luare în posesie a exteriorului de către interior face posibilă trasformarea obiectului în subiect, dar şi reconversia subiectului în obiect autoreferenţial, arta romantică facilitează exteriorului să se reverse liber pentru sine, îngăduind „să intre nestânjenit în reprezentarea artistică orice material [...], material ce nu-şi primeşte adevărata sa valoare decât când sufletul s-a încorporat în el pe sine”[11].

Arthur Lovejoy consideră romantismul „expresia completă a abundenţei şi diferenţei” care s-a manifestat ca un curent revoluţionar de gândire, fundamentat pe o direcţie combativ-agresivă de reafirmare a „principiului plenitudinii”. Presiunea exercitată de acesta a fost „un factor major în marea schimbare

a presupoziţiilor care s-a manifestat cel mai clar în religie, morală, idealurile estetice şi entuziasmul generaţiei de scriitori germani ce s-au maturizat între anii '70 şi '90 ai secolului al XVIII-lea şi ce aveau să comunice aceste schimbări restului lumii"[12]. Potrivit lui Lovejoy, schimbarea de paradigmă, de la ilumunism în doctrina pluralistă a romantismului îşi găseşte, „premisele poetice ale diversitarismului" în credinţa în uniformitate care „a fost efectiv dominantă" în acea perioadă, astfel încât nu s-a putut produce fără metamorfoze capitale în gândire şi în sensibilitate.

Subiectul romantic şi subiectul secolului XX

Cum proiectul romantic a fost, în sensul său reformator, de o vastitate şi complexitate apreciabile, pentru definirea lui o singură voce / conştiinţă literară sau teoretică n-ar fi suficientă pentru a-l susţine. Spirite înflăcărate, romanticii au intrat în emulaţia intelectuală şi artistică a momentului pentru a suplini titanismului programatic o activitate pe măsură prin viziuni teoretice personale care să-l cuprindă cât mai plenar. Harold Bloom remarca în acest sens că „pentru ducerea la bun sfârşit a programului romantismului... omul obişnuit nu este de ajuns. E nevoie de mai multe simţuri şi mai complexe, una din marile calităţi ale poeziei romantice fiind nu numai aceea că pretinde o asemenea amplificare, dar şi începe să o facă posibilă (sau cel puţin încearcă)"[13]. Aşadar romantismul produce figura unui om nou, deschide posibilităţi de afirmare a unei individualităţi plurale, insuficiente sieşi, un eu pentru care propria fiinţă nu-i mai este de ajuns, de aici rezultând drama şi compensaţia ei diferită, prin proiectarea în exterior prin explorare, exotism în timp şi spaţiu, în cultura primitivă sau medievală sau în interior, prin procedeele *explorării imaginative* şi ale *ficţiunii dramatice*[14]. În profeţia romanticilor reprezentarea omului este una integratoare, a omului fundamental, care, după cum susţine Harold Bloom, „dă impresia că e tot timpul pe cale de a se naşte", o fiinţă incompletă, în permanentă formare, „care nu şi-a materializat încă profeţia"[15]. Acest dinamism funciar al subiectului ţine de modul de reprezentare a fiinţei, a lumii, chiar dacă formele producerii acestei reprezentări sunt, paradoxal, specifice inactivităţii externe, pasivitatea de suprafaţă ascunde o febrilă activitate internă creatoare (contemplarea, visul, nebunia sunt activităţi generatoare de imagini, simboluri şi mituri, sunt stări intense de acţiune imaginativă).

În sinteza sa, Nemoianu subliniază ca simptomatică afirmarea unei forme dilatate a conştiinţei, „conştiinţa ca totalitate reprezintă modelul uman al romantismului"[16] pentru care starea paradisiacă devine elementul definitoriu al integrării eului în univers. Această conştiinţă totalizantă, integratoare se afirmă atât ca mit poetic în structura eroilor creaţi în literatura romantică, dar mai ales se manifestă prin forţa de exprimare personală a fiecărui autor care, de cele mai multe ori, nu este doar poet, prozator, dramaturg, ci este în acelaşi timp un spirit reflexiv, teoretic care, graţie acuităţii critice, încearcă programatic să se formeze ca eu total şi creator total. (ex. Chateaubriand, fraţii Schlegel, Coleridge, Wordsworth, Hugo, Musset, Vigny, Novalis, Hölderlin).

Analog se face prezent subiectul în avangarda istorică; deşi eul se manifestă ca o forţă similară celei romantice, activismul ei se proiectează însă explicit în afirmări plenare ale *voinţei de putere*, în proiecte social-politice extreme, dovedind un radicalism ideologic susţinut de doctrinele de dreapta – fascismul mussolinian conduce spiritele futuriste în experienţa revelatoare a Războiului, „marea oră futuristă"[17] – sau de dogmatismul marxism-leninismului. Acesta este trăit euforic de un Maiakovski, prin magia Revoluţiei, seducţie şi dezvrăjire pe care le cunosc şi suprarealiştii (divorţul lui A. Artaud sau R. Desnos, excluderea lui Ph. Soupault din grup exprimă contradictoria dinamică a unei mişcări afiliate doctrinar). Simpatiile şi dezicerile au fost atitudinile prezente şi în cazul aderării romanticilor la un crez politic revoluţionar; Hölderlin sau Coleridge, Wordsworth sau Vigny ilustrează tot atâtea afinităţi şi rupturi faţă de utopiile raţiunii critice, căci „revoluţia şi poezia sunt tentative ce au în vedere distrugerea acestui timp de acum, timpul istoriei, care este cel al istoriei inegalităţii, pentru a instaura un *alt timp*. (...) este timpul dinaintea timpului, cel al «vieţii anterioare» care reapare în privirea copilului, timpul fără durată"[18]. Dacă spiritul romantic revoluţionează timpul, aducându-l *ab originem*, în virtualităţile nedatării, ale ucroniei, avangardele însă trăiesc timpul ca permanentă revoluţie, sincron cu revoluţia modernităţii, în plenitudinea simultaneistă, transistorică, în dialectica noului ca uzurpare şi geneză, ca negare a istoriei şi triumf al istoriei viitoare: „Noi ne aflăm pe promontoriul extrem al secolelor! Pentru ce trebuie să privim îndărăt dacă voim să sfărâmăm porţile Imposibilului? Timpul şi Spaţiul au murit ieri. Noi trăim deja în absolut, de vreme ce am creat eterna viteză omniprezentă"[19]. Glorificarea clipei trăite în vertijul modernolatriei face din dezideratul futurist, ilustrat într-unul din principiile programului de fondare a mişcării, o valoare capitală prin care se exprimă concepţia generală despre lume a avangardelor: relativizarea categoriilor care definesc realitatea, abolirea lor graţie vitezei şi întemeierea unui sistem contradictoriu care pune bazele „religiei viitorului"[20] (A. Compagnon). Această religie întruchipează „reconstrucţia futuristă a universului" (A. Gramsci), legitimată de marile mituri ale civilizaţiei maşinismului, o religie a negaţiei, a rupturii, a exaltării vitalismului şi acţiunii, duse până la paroxismul autodistrugerii. Este religia paradoxală a programului susţinut de *Manifestul partidului politic futurist* din 1913, care substituia retorica anticlericalistă a momentului cu un „anticlericalism de acţiune, violent şi hotărât, pentru a smulge Italia şi Roma din al său Ev Mediu teocratic, care va putea să-şi aleagă un teritoriu potrivit unde să moară lent"[21]. Tema resurecţiei devine o redundantă structură mitică pe care futurismul o resemantizează prin răsturnarea de semn a viziunilor apocaliptice. Demitizarea şi reconstruirea blasfemiatorie a modelului soteriologic recreează în naraţiunea canonică o *Apocalipsă veselă*, optimistă, insolentă, având în centru Supra-Omul, prototipul nietzscheean revitalizat în contextul tehnicist al omului „multiplicat de maşină", „învingând ostilitatea aparent ireductibilă ce separă carnea (...) de metalul motoarelor"[22].

Precum subiectul romantismului, subiectul avangardelor suportă consecinţele unei scindări în conştiinţă şi compensaţiile complementare acestei crize. Descentrarea eului, criza *realităţii*, a *individului* şi a *limbajului*, simptome ale modernităţii – analizate, împreună cu soluţiile particulare fiecăreia dintre ele, de Alexandru Muşina[23] – ilustrează o tradiţie a crizei, care s-a instalat o dată cu spiritul critic romantic. Eul modern se construieşte ca o ficţiune (eu *aleatoriu*, *obiectualizat, subconştient, hiperemic*) care se traduce în termenii unei adecvări cât mai „naturale" la „feţele modernităţii": maşinism, anti-tehnicism, anti-război, decadenţă sau un „nou patos" (*das neue Pathos*), eliberat de tensiunile şi angoasele civilizaţiei industriale care angrenează subiectul într-un vârtej al nediferenţierii. Dacă înainte de romantism, modelul lumii era unul stabil, imuabil, după Revoluţia Franceză, timpul se ordonează progresiv, linear, modelul lumii fiind în permanentă prefacere, precum subiectul. Dacă în trecut „critica avea ca obiectiv atingerea adevărului, în epoca modernă, adevărul este critic. Principiul care fondează timpul nostru nu este un adevăr etern, este adevărul schimbării"[24]. Prin urmare, conştiinţa modernă se hrăneşte din aceste succesive separaţii, se defineşte ca ruptură şi conflict. Subiectul în avangarda începutului de secol XX trăieşte din acţiuni contradictorii, anti-tradiţionaliste, revenind însă la un spirit afirmat deja ca tradiţie: spiritul romantic revoluţionar. Deşi negat, acesta este revitalizat în atitudini şi-n gesturi culturale, legitimate prin doctrina estetică rezumată de manifestul literar. În acest gen de texte dominantele atitudinale cel mai frecvente sunt contestarea trecutului, spiritul profetic şi revoluţionar, combativitatea inter-grup, caracterul agonal al confruntării cu tradiţia şi cu prezentul. Câteva dintre aceste aspecte sunt considerate definitorii, articulând portretul-robot al mişcărilor de avangardă, trăsături pe care Renato Poggioli[25], le puncta ca fiind preluate din profilul contestatar al modelului romantismului, acum reiterat prin accentele *nihiliste* şi *futuriste*, prin tonul violent-polemic al atitudinilor *antipassatiste*, prin *experimentalism* şi *agonism*. Dincolo de aceste contaminări, Poggioli stabileşte şi un raport bazat pe diferenţe în asimilarea noilor poetici şi a noilor retorici comportamentale în rândul modelelor culturale deja consacrate. Romantismul şi avangarda sunt mişcări de revoltă, cultivând emblemele agresivităţii şi ale sfidării, însă ele sunt în mod diferit asumate sau agregate dinamismului cultural care le-a produs. Acceptarea oricărei schimbări se produce în raport direct cu valorile anterioare şi cu stabilitatea lor, în funcţie de ritmicitatea perioadelor de renovare şi deschidere a culturii, graţie impactului pe care îl va avea *spiritul nou* asupra tradiţiei. Corectând absolutizarea diferenţei pe care J. Ortega Y Gasset o stabilea între romantism şi avangardă prin categoria succesului cultural, pe care l-a avut fiecare, *popularitatea* şi *nepopularitatea* nu sunt considerate de R. Poggioli aspecte relevante pentru a separa definitiv modelul romantic de cel avangardist, deoarece aspectul *elitist*, de frondă, al unui grup restrâns caracterizase şi afirmarea romantismului la sfârşitul secolului al XVIII-lea. Însă dacă romantismul se dezvoltă apoi organic, vegetal şi unitar, mişcările de avangardă se generează prin opoziţie nu doar faţă de trecut, ci şi faţă de ele însele, ajungând chiar la autonegare. Faţă de subiectivismul romantic, avangarda se defineşte printr-o conştiinţă artistică depersonalizată, produsă de formulele critice ale unui spirit cerebral, contrapunctat de umor negru şi absurd. Cerebralism şi abstractizare, atribute ale unei estetici anti-naturaliste, acestea configurează formalismul riguros al câtorva direcţii ale avangardei: cubism, suprematism, constructivism, abstracţionism, expresionism (Wörringer). Acestor tendinţe le corespunde o depăşire a psihismului particular prin delimitarea radicală de efuziunile confesive ale eului, ele cultivând în schimb, „algebra supremă a metaforei" (Ortega Y Gasset), obiectivarea ideilor în concepte, în geometrii elaborate precum în tablourile lui Mondrian, Malevitch ori Kandinski, sau în caleidoscopul şi în multitudinea perspectivelor din care se compune imaginea la Picasso, Braque, Juan Gris, Louis Marcoussis sau Robert Delaunay. Dezmembrarea formei într-o multitudine de faţete geometrice, fragmentarea imaginii cubiste şi non-figurativitatea în arta vizuală vor conduce la ceea ce Ortega Y Gasset numeşte, ca atribut general, „*dezumanizarea artei*" prin tentativa stilizării, a deformării realului şi a derealizării. „Stilizarea presupune dezumanizare". „Arta nu poate consta în contagiunea psihică, deoarece aceasta este un fenomen inconştient, iar arta trebuie să fie pe de-a-ntregul claritate deplină, amiază a intelecţiei"[26].

Căutarea preciziei, cultul pentru o metodă de creaţie hiperlucidă, bazată pe calcul şi pe o combinatorie matematică, sunt elementele unei estetici moderniste care fusese cunoscută încă de la E. A. Poe, prin Mallarmé şi Paul Valéry, susţinătorul poeziei ca „sărbătoare a intelectului", celebrare a unui *poiein* programat, validat de o „filosofie a compoziţiei". Pentru acesta pledează şi Ezra Pound, T. S. Eliot, G. Benn ori Kavafis. În eseistica sa, Gottfried Benn[27] reevaluează poezia artiştilor, a artizanilor, consacrându-şi doctrina estetică elaborării logosului, căutării unui limbaj în care „forma este poemul": ea susţine modul de existenţă al poemului, conferindu-i autonomia.

Travaliul poetic se focalizează pe acţiunea convertirii cuvântului în forţă seminală, în energie condusă de sacrificiul de sine al poetului, conştiinţă pusă în slujba cedării de iniţiativă limbajului. Dezumanizarea se produce prin substituirea vocii poetului, prin animarea limbajului cu o forţă de care creatorul se deposedează pe sine, transformând astfel *nominalia* în *realia*, graţie unui transfer simbolic de autoritate auctorială:

> „A-ţi sfâşia cu cuvinte fiinţa lăuntică, obsesia de a te exprima, de a formula, a orbi, a sclipi cu orice risc şi fără a ţine cont de rezultate – aici era o nouă existenţă"[28].

Procesul dezumanizării este definit ca impersonalizare a vocii, subiectul trăind aventura identificării sale ca ipostază a limbajului: „eul şi inventarul său lingvistic lucrează la o elipsă ale cărei curbe mai întâi sunt divergente, dar apoi coboară una într-alta, liniştite"[29], elaborând un traseu reflectat în poem: traseul de producere a textului poetic devine însuşi subiectul

poemului. Lumea lui se compune din propria producere. Benn foloseşte un concept nietzscheean pentru a defini această poezie autoreferenţială, autoreflexivă, *Artistik*, adică „arta ca problemă propriu-zisă a vieţii, arta ca activitate metafizică a ei", producere şi reflectare a producerii sensului, „încercarea artei de a se trăi pe sine, în destrămarea generală a conţinuturilor, ca pe un conţinut, şi de a plăsmui din această trăire un nou stil, e încercarea de a opune nihilismului general al valorilor o nouă transcendenţă: transcendenţa plăcerii creatoare"[30].

Crizei realităţii, expresionismul îi răspunde, aşadar, prin valorizarea pozitivă a renunţării la referinţă, prin obiectivarea nihilismului, a fatalismului şi a emblemelor mecanismelor social-politice ale modernităţii, în ipostaza unei umanităţi regenerate. Înlocuind agresivitatea naţionalist-fascistă a futuriştilor italieni cu atitudinea pacifist „internaţionalistă"[31], expresionismul ajunge să adopte crezul ideologiei de stânga, afirmând, în contextul pregătirii celui de-al doilea Război Mondial, „motivaţiile adeziunii la marxim-leninism"[32]. Aceste argumente se găsesc într-un complex de factori: reacţia la modernitatea economică a lumii burghez-capitaliste, o „conştiinţă crepusculară" contestând valorile progresului, „conştiinţa apocaliptică"[33] ce traduce desacralizarea, descentrarea lumii, efigie a dezagregării spirituale şi a lipsei coeziunii dintre subiect şi obiect, dar şi a lipsei armoniei interioare a eului. H. F. Garten subliniază, printre consecinţele simpatiei expresionismului faţă de utopiile stângii, următoarele: „... viitorul pe care şi-l imaginau tindea să ia forma unei societăţi socialiste sau, la modul cel mai radical, comuniste. Însă, tocmai prin această fixaţie politică, mişcarea expresionistă şi-a pierdut caracteristica esenţială. Esenţa expresionismului era regenerarea spirituală a omului, fără legătură cu vreun program social anume. Îmbrăţişând crezul comunist, dramaturgii expresionişti au încetat să fie expresionişti"[34]. Faţă de romantism, expresionismul încearcă o formulă desubiectivizată a prezenţei subiectului în poem, deşi „un poem e întotdeauna o întrebare în căutarea eului"[35]. Cu toate acestea, prin aplicarea unui exerciţiu formal de transpunere în text a ceea ce romanticii valorizaseră prin conţinuturi, poetica expresionistă devine sinteza unui dinamism primordial, regăsit în eliberarea imaginarului, în resursele iraţionalului, suportând infuzia energetismului bergsonian şi a vitalismului dionisiac nietzscheean, la confluenţa cu doctrinele ocultismului şi ale teosofiei (steineriene). Hrănindu-se din aceste zone ale elementarului, ale unei realităţi mitice primordiale, expresionismul reînvie un elan specific romantismului „înalt", tentaţia racordării la ritmurile originare fiind redescoperită prin eliberarea poetică a afectivităţii sub masca *patosului extatic*, imagine ce asociază valorile acute ale *ţipătului* ca nou limbaj.

Aceleaşi valori ale explorării ordinii universale pot fi identificate şi în aventura eului suprarealist, subiect angrenat în pulsaţiile nediferenţiate ale unui „panteism cosmic"[36] în care trăieşte, graţie eliberării de convenţiile moralei şi ale raţiunii. Scrierea automată nu este doar un exerciţiu de explorare a unei lumi abisale, nefalsificate, ci însăşi reinventarea subiectului, un subiect elementar, un *eu subconştient*[37] generat ca expansiune transpersonală şi libertate, subiectivism non-subiectiv şi anonim, al particularului reconvertit la existenţa universală.

Dacă expresionismul a însemnnat redescoperirea universalului prin particularul senzorial (*eul hiperemic* al poemelor lui G. Benn, G. Trakl, Paul Celan etc), suprarealismul a dus la universalizarea eului redevenit general datorită condiţionării sale iraţionale. Subiectul expresionismului se instaurează pe sine ca prezenţă *prin* artă, printr-o *convenţie* estetică, pe când subiectul suprarealist se afirmă pe sine *ca* viaţă transpersonală, suprapersonală, inconştientă, *prezenţă naturală / naturalizată* a omului elementar, analog acelui „le bon sauvage" iluminist, prezenţă reiterată în exerciţiul dicteului automat, al notării străriilor onirice.

„Subiectivitatea, impinsă la extremul grad posibil, ca principiu de construcţie a operei" redevine problema exegezei, Meschonnic atribuind expresionismului cadrul propice de a descoperi „universalul subiectului": „Il est un avènement du sujet dans la modernité. Il contribue donc essentiellement à fonder la modernité en art comme avènement du sujet"[38].

Octavio Paz conchide că punctul de tangenţă dintre romantism şi avangardă constă în pretenţia celor două atitudini estetice de a „reuni viaţa şi arta". Precum romantismul, mişcările de avangardă au generat un limbaj diferit, o nouă disciplină a eului; nu au fost doar o retorică, ci şi „o erotică, o politică, o viziune a lumii, o acţiune: un stil de viaţă"[39]. Înscriindu-se în proiectul integralist al *criticii conştiinţei*, Marcel Raymond abordează suprarealismul nu atât ca procedeu poetic, cât deschizând perspectivele către un sens larg, ontologic, mişcarea fiind în acelaşi timp „o atitudine filosofică (...), o mistică, o poetică şi o politică"[40]. Definiţia pe care Breton o dă automatismului psihic rezolvă această fuziune a teoriei cu viaţa, prin relevarea acelui *punct suprem*, în care, involuntar, viaţa şi moartea, realul şi fantasticul, raţionalul şi inconştientul se risipesc, dispar ca polarităţi în zona nediferenţierii, a anulării principiului contradicţiei. Poetul suprarealist sau proiecţia creatorului senzaţionist – din teoria estetică a lui Pessoa – depăşesc stadiul antinomic al identităţii contrariilor, amalgamând visul cu realitatea, lumea iluziei cu lumea tiranică a raţiunii arbitrare, certitudinea cu incertitudinea. Pentru Pessoa referinţa suportă deplasarea spre interiorul subiectului, realitatea nu mai este situată în afară, nu mai este perceptibilă senzorial, ci, mult mai autentic, ea capătă o existenţă mentală în reprezentările imaginare: „Câmpurile sunt mai verzi în cuvintele care le exprimă decât în verdeaţa care le e proprie... sunt un om pentru care lumea exterioară este o realitate interioară". Referinţa se „obiectivează" în poezia intersecţionismului, a senzaţionismului, a simulării şi rescrierii pessoane într-o structură internalizată, care autentifică măştile sub care se desfăşoară scriitura: Alberto Caeiro este poetul Naturii, al unui limbaj candid, născut ca *analogon* al unei sinteze de senzaţii. Caeiro îşi subordonează referinţa prin cuvântul cratylean, firesc „aşa cum e vântul când bate", limbajul suportă întreaga abolire a imediatului, devenind i-mediatul. Ricardo Reis trăieşte la modul livresc referinţa, racordând sensibilitatea

vocii sale poetice la o estetică epicureică, traducerea lumii se face printr-o intermediere culturală – pastişa odelor horaţiene. Acest heteronim se defineşte în raport cu referinţa printr-o existenţă construită ca *artă de a trăi* în / prin rescriere, o existenţă refuzată ca senzaţie, însă afirmată ca limbaj canonic, instrumentalizând senzaţia, intermediată de o formulă gnomică, hedonistă, artificial asumată. Alvaro de Campos, reprezentant al unei refrerinţe industriale, este futuristul care trăieşte paroxistic intrarea sa în realitate.

Suprarealismul se disociază de referinţă, reprezentând, conform notaţiilor lui Marcel Raymond, „cea mai recentă tentativă a romantismului de a rupe cu *lucrurile* care *sunt* şi de a le substitui cu altele, în plină activitate, în plină geneză, lucruri cu contururi nesigure ce se înscriu în filigran în adâncul fiinţei”[41].

Între iluzie şi realitate, beatitudine şi umilire, între angajare şi alienare, între convertire şi erezie, simpatizare şi ruptură, acţiunea mişcărilor de avangardă repetă un traseu configurat în subiect încă din romantism. Literatura, ca viaţă, nu a fost doar o critică şi o polemică asupra societăţii, idealizare sau supralicitare a realităţii, revoluţie a sensibilităţilor şi a formelor. Ea a devenit un mod de existenţă al scriitorului, spaţiu de afirmare a unei conştiinţe critice moderne, angrenate în dialectica modernităţii, o conştiinţă dilematică şi esenţialmente agonală, simptom al identităţii scindate a eului, reunind spiritele vizionarilor romantici cu ale profeţilor secolului XX, prin vocea revoltatului Rimbaud, *voyant / voyou* al aventurii spre *necunoscut*. De la conştiinţa ironică şi contradictorie a subiectului romantic (Byron, Nerval, Vigny, Hugo, Schelley, germanii) la cea paradoxală, critică şi absolut tragică a triadei moderniste Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé, se generează premisele conştiiţei paroxistic descentrate a subiectului alienat, fantoşă şi spectacol produse de avangarda istorică. Eul anarhic al unei conştiiţe războinice, experimentate în imaginea mecanică a Supra-Omului sau a incendiatorului futurist, îmbracă apoi veşmintele carnavaleşti ale nebunului sau ale clovnului dadaist. Traseul se desfăşoară de la schizoidie la palinodie, de la conştiinţa critică la absurd. O altă direcţie articulată de avangarde este cea a convertirii eului non-unitar, posedat şi demonic, de tip rimbaldian, la un subiect organic, „unitar” şi anonim, redescoperind pulsaţia limbajului (eul şi limbajul expresionist, hiperemic) şi a ritmurilor universale, obscure şi abisale – „coerenţe” ale iraţionalului (suprarealism, expresionism etc.).

Note:

1. Stendhal, *apud* Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii* (București: Univers, 1995), 45.
2. Călinescu, *Cinci feţe*, 45.
3. F. T. Marinetti, în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX* (Bucureşti: Meridiane, 1968), 329. Traducerea Ilie Constantin.
4. Micheli, *Avangarda*, 330.
5. Ibid.
6. José Ortega Y Gasset, *Tema vremii noastre*, traducerea Sorin Mărculescu (București: Humanitas, 1997), 80.
7. Octavio Paz, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde* (Paris: Éditions Gallimard, 1976), 141.
8. Jean Starobinski, *1789. Emblemele raţiunii*, traducere și prefață de Ion Pop (București: Meridiane, 1990).
9. Virgil Nemoianu, *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană și epoca Biedermeier* (București: Minerva, 1998), 47.
10. G. W. Fr. Hegel, *Despre artă şi poezie* (București: Minerva, 1979), 248.
11. Ibid., 250.
12. Arthur Lovejoy, *Marele lanț al ființei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling*, traducere de Diana Dicu (București: Humanitas, 1997), 243, 247.
13. *apud*. Nemoianu, *Îmblânzirea*, 39.
14. John Bayley, *Fascinaţia romantismului*, traducere H. F. Popescu (București: Univers, 1982).
15. Nemoianu, *Îmblânzirea*, 42.
16. Ibid., 40.
17. Micheli, *Avangarda*.
18. Paz, *Point*, 67.
19. Micheli, *Avangarda*, 330.
20. Antoine Compagnon, *Cinci paradoxuri ale modernităţii* (Cluj-Napoca: Echinox, 1998).
21. Micheli, *Avangarda*, 213.
22. Ibid.
23. Alexandru Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne* (Chișinău: Editura Cartier,1997).
24. Paz, *Point*, 46
25. Renato Poggioli, *Teoria dell' Arte d'Avanguardia* (Bologna: Il Mulino, 1962).
26. José Ortega Y Gasset, *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică*, traducere de Sorin Mărculescu (București: Humanitas, 2000), 44-45.
27. Gottfried Benn „Probleme ale liricii”, *Secolul XX* 7 (1969), 43.
28. Ibid., 40.

29. Ibid.
30. Ibid..
31. Lionel Richard, „L'expresionisme", în *Les Avant-Gardes littéraires au XXe siècle*, vol. I, *Histoire*, publié par le Centre d'étude des Avant-Gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 259.
32. Caius Dobrescu, *Semizei și rentieri* (București: Nemira, 2001), 98.
33. Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX* (București: Minerva, 1997), 340.
34. *apud* Dobrescu, *Semizei*, 98.
35. Benn, „Probleme", 41.
36. Balotă, *Arte*, 363.
37. Mușina, *Eseu*, 166-171.
38. Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité* (Paris: Verdier, 1984), 292.
39. Paz, *Point*, 142.
40. Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, traducere Leonid Dimov (București: Univers, 1970).
41. Ibid., 353.

Bibliography:

Balotă, Nicolae. *Arte poetice ale secolului XX* [Poetical Arts of the 20th Century]. Bucharest: Minerva, 1997.
Bayley, John. *Fascinația romantismului* [The Fascination of Romanticism], translated by H. F. Popescu (București: Univers, 1982).
Benn, Gottfried. "Probleme ale liricii." *Secolul XX* 7 (1969): 43.
Călinescu, Matei. *Cinci fețe ale modernității* [Five Faces of Modernity]. Bucharest: Univers, 1995.
Compagnon, Antoine. *Cinci paradoxuri ale modernității* [Five Paradoxes of Modernity]. Cluj-Napoca: Echinox, 1998.
de Micheli, Mario. *Avangarda artistică a secolului XX* [The Artistical Avantgarde of the 20th Century], translated by Ilie Constantin. Bucharest: Meridiane, 1968.
Dobrescu, Caius. *Semizei și rentieri* [Demi-Gods and Annuitants]. Bucharest: Nemira, 2001.
Hegel, G. W. Fr. *Despre artă și poezie* [On Art and Poetry]. Bucharest: Minerva, 1979.
Lovejoy, Arthur. *Marele lanț al ființei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling* [The Great Chain of Being], translated by Diana Dicu. Bucharest: Humanitas, 1997.
Meschonnic, Henri. *Modernité, Modernité*. Paris: Verdier, 1984.
Mușina, Alexandru. *Eseu asupra poeziei moderne* [Essay on Modern Poetry]. Chișinău: Editura Cartier, 1997.
Nemoianu, Virgil. *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană și epoca Biedermeier* [The Taiming of Romanticism]. Bucharest: Minerva, 1998.
Ortega Y Gasset, José. *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică* [The Dehumanization of Art] translated by Sorin Mărculescu. Bucharest: Humanitas, 2000.
Ortega Y Gasset, José. *Tema vremii noastre* [Our Times Theme], translated by Sorin Mărculescu. Bucharest: Humanitas, 1997.
Paz, Octavio. *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.
Poggioli, Renato. *Teoria dell' Arte d'Avanguardia*. Bologna: Il Mulino, 1962.
Raymond, Marcel. *De la Baudelaire la suprarealism* [From Baudelaire to Surrealism], translated by Leonid Dimov. Bucharest: Univers, 1970.
Richard, Lionel. "L'expresionisme." In *Les Avant-Gardes littéraires au XXe siècle*, vol. I, *Histoire*, edited by Jean Weisgerber. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.
Starobinski, Jean. *1789. Emblemele rațiunii* [1879: The Emblems of Reason], translated by Ion Pop. Bucharest: Meridiane, 1990.