Avangarda revizitată (2)

Rodica ILIE
Transilvania University of Brașov
Corresponding author emails: rodicailie@unitbv.ro

The Avant-Garde Revisited (2)

Abstract: There is a 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: Avant-Garde, dehumanization, modernity, progress, revolution, subject.

Citation suggestion: Ilie, Rodica. "Avangarda revizitată (2)" *Transilvania*, no. 04 (2024): 42-46. https://doi.org/10.51391/trva.2024.04.05.

Cum fiecare dintre scriitorii avangardei se raportează diferit față de progres – religia modernității –, vocile lor vor cânta divergent, altfel decât prin armonizarea romantică a orchestrației poetice susținte doctrinar de utopiile socialiste. De la sloganul care încheie *anotimpul în Infern* al lui Rimbaud: „Il faut être absolument modern", conotat ambivalent: oracular-progresist, anticipând caracterul futurist al mişcărilor avangardiste ulterioare, dar şi ironico-polemic, subliniind critic derizoriul modernității şi reacția disperat antiprogresistă a expresioniştilor (G. Heym, Ernst Stadler, G. Trakl), imaginarul literaturii manifestelor şi al poeziei avangardei va suporta în mod similar această schizoidie. Opțiunile sunt fie valorizarea sau absolutizarea civilizației maşinismului, traduse prin optimistul *mimesis* al referinței, fie devalorizarea miturilor progresului, marcată prin accentele disperării şi ale nihilismului, prin negarea referinței şi prin critica naturalismului. *Apocalipsa veselă* sau apocalipsa crepusculară, a descompunerii şi a morbidului vor fi cele două modele ale imaginarului progresist al avangardelor.

Apologia frumuseții tehnice în avangarde

Dacă pentru Baudelaire imaginația era cea care producea, prin descompunerea şi recompunerea materialului memoriei şi fanteziei, adevărata imagine a noului, ce „nu poate fi aflată decât în străfundurile sufletului" – imaginația fiind cea care „creează o lume nouă, dă sentimentul noului"[1] – revelând simbolic ideea de progres interior, ca sensibilitate nouă şi „fior nou", pentru futurişti frumosul traducea literal noul, ca progres tehnic, ca emanciparea literaturii de valorile esteticii romantice ale contemplației şi visării şi ca emergență a unei frumuseți violente, condiționată de beneficiile vitezei şi ale mecanismelor care o generează. Marinetti va dedica elogiile sale unei realități concret industriale, oda închinată *Automobilului de curse* ilustrând cultul exacerbat al modernității burgheze pentru emblemele materiale, palpabile ce glorifică „viața motorului". Programatic, este ilustrată adeseori această apologie a noii sensibilități mecanice, transpunerea valorilor civilizației tehnice în artă este afirmată şi-n crezul pictorilor, Boccioni nota în jurnalul său, rezumând o direcție generală susținută de manifestele futurismului: „Vreau să pictez noul, fructul epocii noastre industriale". Arta futuristă,

1. Charles Baudelaire, *Pictorul vieții moderne* (București: Meridiane, 1991), 264.

născută din sfidarea trecutului, promovează valorile progresului în imaginile noilor mituri ale civilizației maşinismului, ale civilizației vitezei, religia viitorului: „Un automobil de curse cu caroseria lui împodobită de țevi groase, asemănătoare unor şerpi cu respirație explozivă (...) e mai frumos decât Victoria de la Samothrace"[2]

Elaborând, prin detronarea imaginilor şi valorilor tradiționale, noile efigii ale modernității, Marinetti anunță ivirea altor idoli, născuți din pulsația mecanică a vieții, prin totala adeziune la realitatea industrialismului. Imaginarul discursului futurist prezintă o constelație de simboluri ale tehnicii traducând beția vitezei şi voința de dominare a naturii prin mecanisme, dar şi accentele implicării eului în proiectele noii culturi, dezumanizarea subiectului prin colaborarea lui la „mecanica victorioasă care ține închis pământul în plasa ei de viteză". Procesul depersonalizării eului subliniază proiectarea lui ca forță în ritmurile agresivei mişcări, dionisiac sacrificiu simbolic şi regenerare în dinamica materiei: „E nevoie ca poetul să se risipească cu patimă, cu fast şi cu generozitate, pentru a spori fervoarea entuziastă a elementelor primordiale"[3], afirmă F. T. Marinetti în manifestul de fondare a mişcării. Această proiectare absolutizată însă la întreaga realitate (mecanică, socială şi naturală / cosmică) era definitorie atât subiectului romantic, cât şi eului whitmanian, demiurgic şi ubicuu, subiect al unei religii a progresului, expusă în *Fire de iarbă*: „De unul singur cântând în Apus / sun trâmbițele Lumii Noi".

Religia viitorului este asumată şi de alți descendenți futurişti, precum Álvaro de Campos, cel mai revoluționar dintre heteronimele lui Pessoa. În *Oda triumfală*, Pessoa-Campos expune aceeaşi ritualică jertfă a subiectului modern pe altarele progresului:

> „La dureroasa lumină de becuri electrice-n hala cea mare din fabrică/ Ard de febră şi scriu/ Cu dinții scrâşnind, ca o fiară stârnită de-a lor frumusețe eu scriu,/ Pentru a lor frumusețe total ignorată de antici./ O, roți, angrenaje, r-r-r-r-r-r-ul etern!"[4].

Poemul depăşeşte lirismul versului alb, al limbajului „natural" whitmanian, rivalizând cu energia degajată în dinamica mecanismelor. *Forța,* adoptată ca principiu poetic în locul *frumuseții,* este pusă în valoare de o progresie ritmică accentuând paroxismul atât la nivel discursiv, cât şi senzorio-imaginar. Prozaismul şi patetismul textului cumulează valorile futuriste (electricitatea, maşinismul, elogiul vitezei, frenezia mecanică) într-o retorică similară *Zonei* lui Apollinaire sau poeziei tonului progresist-agitatoric maiakovskian. Epopee a modernității tehnice, *Oda triumfală* nu este doar proiecția unei lumi ale cărei mecanisme prelungesc experiențele eului. Transformând imaginea subiectului într-una din acele alcătuiri artificial-industriale definite de futurişti italieni ca aparținând regnului uman „cu piese de schimb", „omul mecanic" devine acum un eu-sinteză, plural, autoconstruindu-se în revoluțiile fiecărei clipe, „Zgomotosul Moment, țipător şi mecanic". *Eu* al epifaniilor prozaice, deconstruit prin consumarea fiecărei forme de violență mecanică, acest om-agregat tehnic reinventează, pentru a se putea defini total, un nou limbaj, al imanenței ritmurilor industriale, al unei energii fără limite, reinventând însăşi imaginea divinității dispărute din profanul tehnicismului: „Salut, tot ce-i nou în construcții /(...) Revoluția nouă, metalică, -a lui Dumnezeu/ (...) Sunt electricitatea, căldura mecanică sunt!"[5].

Livrescă experiență a progresului, poezia lui Campos este o rescriere a marilor maeştrii profeți ai lumii moderne: Whitman, Marinetti, Apollinaire, Verhaeren, Cendrars. Poetul portughez cultivă, alături de alte formule poetice, patosul futurist, într-o construcție literară conştientă de valoarea experimentului resemantizării anterioarelor retorici angajate să susțină valorile civilizației moderne, frenezia lumii noi.

Ideologia care a hrănit manifestele futuriste atât în literatură, cât şi-n pictură, arhitectură, muzică s-a propagat prin tendințele grupărilor anarhiste, anarho-sindicaliste, comuniste şi naționaliste care au reprezentat fundalul afirmării noii sensibilități şi a noii orientări în artă, susținând aceste modificări prin intermediul gândirii politice angajate. Mario de Micheli subliniază contradicțiile futurismului în ceea ce priveşte tocmai acest joc printre doctrinele ideologice extremiste, notând că mişcarea a avut inițial „o orientare republicană, anarhică şi socializantă, care a constituit fără îndoială unul din elementele

2. F.T Marinetti, „Fundarea și Manifestul futurismului", în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, trad. Ilie Constantin (Bucureşti: Meridiane, 1968), 329.
3. Marinetti, „Fundarea și Manifestul futurismului", 330.
4. Fernando Pessoa [Alvaro de Campos], „Oda triumfală", în *Antologia de poezie modernă*, ed. Al. Mușina și R. Bucur (Brașov: Magister, 1997).
5. Ibid.

esențiale ale avântului răzvrătit şi antiburghez tipic primei sale perioade"[6] şi că treptat aceste componente doctrinare – anarhismul, socialismul şi naționalismul – au fost conduse în a doua fază a mişcării spre valori antianarhice, decadent-simboliste.

Mitologia futuristă a progresului, asociată idealurilor politice de extremă dreaptă şi crezului fascist-mussolinian – acel *vivere pericolosamente*, anticipat de Nietzsche în *Gaya Scienza* – traduce îndemnul nihilist al filosofului („Trăiți în război... Fiți tâlhari şi cuceritori") în termeni diferiți: de la slogan la resemantizare, de la „formule expediate" la studiul aplicat (Serra, D'Annuzio).

Dacă futurismul italian a făcut apologia metropolei, expresionismul a demontat aceste elogii, prin depotențarea imaginilor progresului pe baza unor viziuni pesimist-crepusculare, generate de exacerbarea tehnicismului, de expresia desacralizării lumii moderne. Deşi futurismul italian a configurat un imaginar agresiv, având în centru mitul Războiului, Maiakovski şi ceilalți futurişti ruşi au pledat împotriva lui, asumându-şi rolul acuzatorului de pe pozițiile socialist-pacifiste. Ideologia constructivistă a grupului scriitorilor ruşi avea o orientare antimilitaristă, revoluționară, nu reacționar-extremistă, ci reformatoare.

Din angajarea şi propagandismul futurismului italian vor fi desprinse câteva mişcări de reacție polemică: Papini acuză că furia pentru nou a condus la o cădere în primitivism, în exaltarea naturalului, ca *mimesis*; Frédéric Mistral contestă futurismul, ca expresie a vandalismului; Maiakovski se detaşează de accentele lui anarhice, subliniind că „futurişti ruşi au rupt-o definitiv cu imperialismul lui Marinetti, pe care îl fluieraseră pe vremea şederii lui la Moscova(1913")[7]. Dacă Pessoa, prin vocea lui Àlvaro de Campos, consacră futurismului ode (*Oda triumfală* şi *Oda maritimă*) şi manifeste furibunde (*Ultimatum***)**, asta nu înseamnă însă că rescrierea temelor, a valorilor şi a sloganurilor marinettiene rămâne doar o formă de pastişă doctrinară. Fernando Pessoa, sub aceeaşi mască a futuristului, scrie însă şi poeme în care parodiază emblemele consacrate de ideologia anarhistă (*Marinetti academician*), futurismul portughez fiind mai mult profetic şi religios, decât angajat politic şi afin doctrinei italiene. Prin accentele sebastianist-saudosiste, prin impactul cu mitologia autohtonă, venită pe filiera poeziei naționale (Cesario Verde, M. de Sá Carneiro, Raul Leol, A. Ferro), F. Pessoa-Campos ilustrează în *Ultimatum*, printr-o logică bine articulată sistemic, valorile antirăzboinice, antiimperialiste, antiobiectiviste pe care le susține vocea Marelui Navigator, al cărui deziderat este reconstruirea monarhiei în mod ştiințific. O aură de ezoterism îmbracă furia livresc împrumutată de Campos de la maestrul său, Marinetti, colorând futurismul portughez în accentele profetic-monarhiste, anunțând *Al Cincilea Imperiu*.

Mişcările de avangardă generate prin diseminarea spiritul futurist vor dobândi nume şi configurații estetice diferite şi în spațiul sud-american. São Paulo, capitala modernismului hispano-american, reprezintă centrul echivalent metropolelor europene ale avangardei: Paris, Zürich, București, München, Berlin. Dinamismul cultural potențat de „Săptămâna de Artă Modernă" din 1922 (11-18 februarie) s-a particularizat prin aceeaşi diversitate a tendințelor: de la futurismul aclimatizat şi autohtonizat prin poezia şi manifestele lui Oswald de Andrade (*Pau Brasil*, 1925 *Antropofagism* şi, 1928), Mario de Andrade, Raul Bopp, Antonio de Alcântara Machado, Manuel Bandeira, la mişcările naționalist-fasciste, precum *Verdamarelo* şi *Anta*, susținute de Plinio Salgado, Cassiano Ricardo şi de Menotti del Picchia. Acesta din urmă, protagonist şi teoretician al mişcării naționalist-integraliste şi xenofobe, alături de doctrinarul P. Salgado, menționa despre curentul „frumos şi puternic (...) fâlfâind un steag în suflul unui ideal anarhic în artă...": „Tot ceea ce este răzvrătire, ceea ce este independență, sinceritate, tot ceea ce combate ipocrizia literară, falşii idoli, obscurantismul, tot ceea ce este frumos şi nou, puternic şi îndrăzneț, încape într-o concepție bună şi largă a Futurismului (...) Fără să accept nebuniile, fără să aplaud aberațiile, i-am admirat frumusețile..."[8].

Spre deosebire de futurismul italian, grupul de la São Paulo nu are totuşi legitimare politică, ci estetică, urăşte ideea etichetelor doctrinare şi combate dogmatismul marinettian. Chiar dacă fusese inițiat în Franța, ca formă a exotismului şi ca parodiere a futurismului, primitivismul teoretizat de Oswald de Andrade era pentru brazilieni un „autentic primitivism", motivat prin însăşi paradoxala transpunere livrescă a unei mode pe teren autohton, nedistorsionat cultural: „Atunci m-am gândit să fac o poezie de export şi nu de import pe baza habitatului nostru, geografic, istoric şi social. Şi întrucât «pau brasil» fusese prima bogăție braziliană exportată, am numit mişcarea «Pau Brasil»"[9].

6. de Micheli, *Avangarda*, 213-214.
7. V. Maiakovski, „Pentru ce se bate LEF-ul?", în de Micheli, *Avangarda*, 359-362.
8. Luciana Stegagno Picchio, *Literatura braziliană* (București: Univers 1986), 456.
9. Ibid., 467.

Dacă avangarda europeană ilustrează în linii generale angajarea artei într-o direcție politică, literatura modernismului brazilian din prima fază, deşi subordonată inițial dominantei futurist-internaționaliste, se eliberează ca mişcare estetică de orice doctrină de import şi îşi afirmă „poziția anti-europeană, explicând – precum face Oswald de Andrade cu privire la sentințele manifestului antropofagist – că nu era vorba de un refuz, ci de o depăşire: o asimilare a culturii occidentale, un mod de a «devora inamicul pentru ca virtuțile sale să treacă la noi»"[10]. Precum Pessoa, O. de Andrade se opune poeziei angajate prin angajarea în artă, este creatorul proteic a numeroase direcții de avangardă, contrabalansând tendințele naționaliste de extremă dreaptă, printr-o conştiință demistificatoare, ironică, histrionică, asemănătorare dadaismului.

În raport cu modernismul, literatura avangardei istorice a fost mai puțin valoroasă la nivel estetic, ea fiind catalogată drept artă angajată, susținătoarea unor deziderate social-politice, „valoarea" sa constând în reducerea rolului artistic şi subordonarea esteticului caracterului pregnant propagandistic. Sub imperative ideologice, literatura a fost o formă, un instrument aflate în slujba diverselor programe, adesea centrate pe un discurs utopic uneori, alteori reductiv, derizoriu şi schematizat, susținând, sub masca retorismului spumos, ideile unui extremism politic învăluit şi de câteva noi mituri ale lumii moderne. Lenin a redus literatura la o scriitură aservită proiectelor partidului şi scopurilor acestuia, instruirea clasei muncitoare, rolul formativ al artei fiind unul dintre obiectivele transformării creativității în funcționalism aservit realismului socialist:

> „Jos cu literatura non-partizanală. Jos cu supra-oamenii din domeniul literaturii. Literatura trebuie să devină *parte* a cauzei comune a proletariatului, «rotiță şi şurub» în acel unic mare mecanism Social-Democratic pus în mişcare de întreaga avangardă conştientă politic a întregii clase muncitoare"[11].

Subordonată producției de partid, literatura de avangardă se defineşte ca poezie a evenimentului sau ca imagine a vieții prezentului, aşa cum o doreau semnatarii manifestului realismului (1920, Naum Gabo şi Antoine Pevsner) care atribuiau artei valorile constructivismului: „Viața nu cunoaşte adevăruri raționale abstracte drept etalon de cunoaştere: faptul este cel mai mare şi mai sigur dintre adevăruri (...) Ziua de azi este faptul. Vom ține seama de el şi mâine. Lăsăm în urmă trecutul ca pe un stârv. Lăsăm profeților viitorul. Pentru noi luăm ziua de azi."[12]. Grupul productivist proclamă, pe aceleaşi coordonate anti-estetice leniniste, moartea artei şi substituirea ei cu tehnica. A. Rodcenko şi B. Stepanova susțin ideea, îndrăgită de doctrina comunistă, că religia şi arta sunt minciuni; se renunță la orice tradiție estetică pentru a glorifica „tehnicismul constructivist" ce recompensează decadența şi rafinamentele elitiste, susținând în schimb „arta colectivistă a prezentului" drept unica „viață constructivă". Imperative de aceeaşi natură, afiliate extremismului ortodoxist marxist-leninist, reformulează şi Maiakovski în *Pentru ce se bate* «Lef»- ul?. În 1923, poetul semnează acest manifest al „Frontului de stânga al artelor", angajând sub drapelul Revoluției din Octombrie atât forțele futuriste „purificate", cât şi pe revoluționarii constructivişti şi pe cei numiți „bolşevicii artei": Maiakovski, Kamenski, Burliuk şi Krucionici. Accentele progresiste sunt reliefate implicit, prin câteva proiecte pe care manifestul le anunță în binecunoscuta retorică a textelor doctrinare:

> „Lef-ul trebuie să adune forțele de stânga. (...) Lef-ul trebuie să unifice frontul pentru a mina ce este vechi, pentru a merge spre construirea culturii noi. (...) Lef-ul va agita cu arta noastră masele, împrumutând de la ele propria forță de organizare (...) Lef-ul va lupta pentru o artă care să fie construcție a vieții. Nu pretindem că avem monopolul spiritului revoluționar în artă. Ne vom revela în întrecere. Noi credem în justețea propagandei noastre şi, cu forța operelor împlinite, vom demonstra că suntem pe drumul cel drept al viitorului"[13].

Manifestul Lef-ului exprimă un corolar al angajării literaturii în avangarda politică, transformând arta în instrument de acțiune, reducând-o de la spiritul ei estetic la simpla valoare propagandistică, aflându-şi sensul în spiritul Revoluției. Fascinația agonalului, a competiției susține dinamica acestor manifestări de avangardă, conducând forțele antrenate în lupta cultural-socială, politic-reformatoare

10. Ibid., 47.
11. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, trad. Tatiana Pătrulescu and Radu Țurcanu (București: Univers, 1995), 103.
12. Naum Gabo și Antoine Pevsner, „Manifestul realismului 1920", în de Micheli, *Avangarda*, 353-355.
13. V. Maiakovski, „Pentru ce se bate LEF-ul?", în de Micheli, *Avangarda*, 362.

spre configurarea sau încarnarea unor idealuri şi embleme afiliate imaginarului revoluționar.

Criza modernității, critica progresului

Octavio Paz relevă devalorizarea avangardei estetice, datorată afinităților ei cu magia revoluției, prin afirmații simptomatice:

> „La condamnation de la poésie par l'esprit moderne évoque immédiatement d'autres condamnations. (...) Si la poésie est la religion secrète de l'epoque moderne, la politique est sa religion publique. Une religion sanglante et masquée. Le procès fait à la poésie fut un procès religieux: la révolution a condamné la poésie comme elle eût fait d'une hérésie."[14].

În prelungirea convingerilor lui Paul Valéry, conform căruia poezia este religia lumii moderne, Paz semnalează că, dacă poezia are forța de a reda o concepție particulară despre om şi univers, printr-o reprezentare fondată de analogie, şi discursul politic, folosindu-se de poezie ca sclavă angajată în proiectele revoluționare, poate ilustra – prin tehnici de seducție şi manipulare – o *religie politică*, afirmată ca „o Biserică universală fondată pe o dogmă ea însăşi universală". Paz definește caracterul desacralizant al acestei religii, născută ca o „critică a cerului" prin ideologia marxistă, însă reconvertită grație „luminismului victorios" care „va transpune această critică în teologie teroristă. Cerul ideologic coboară pe pământ sub forma Comitetului Central". Mitologia creştină este resemantizată în sensul vulgarizării, al desemiotizării ei; temele libertății, a „liberului arbitru", a „predestinării divine" sunt rescrise de mitologia politică marxistă în configurația dramatică a „conflictului dintre libertate şi determinismul social", în structura imaginarului eroic, antitetic, antrenând valorile modernității capitaliste, decadente, cosmopolite în disputa cu dezideratele rațiunii critice, socialist-proletcultiste. Mai mult chiar, acest imaginar propune o *nouă sinteză, contramodernă*, după cum apreciază M. Călinescu (1995, p.72), a „fascismului roşu", dictatură / extremism antidemocrat, ascuns după o formulă retorică a infailibilității: manifestul literar-politic, scriere programatică devenită însăşi literatură, doctrină devenită imagine „artistică" (afiş, poem cu teză, roman al realismului socialist), ori *slogan*-ul ca sistem „estetic" sau „literatură" a avangardei politice în epoca *reproducerii mecanice*.

Bibliography

Balotă, Nicolae. *Arte poetice ale secolului XX* [Poetics of the 20th Century]. Bucharest: Minerva, 1997.
Călinescu, Matei. *Cinci fețe ale modernității* [Five Faces of Modernity]. Translated by Tatiana Pătrulescu and Radu Țurcanu. Bucharest: Univers,1995.
De Micheli, Mario. *Avangarda artistică a secolului XX* [The *Artistic* Vanguards of the *Twentieth Century*]. Translated by Ilie Constantin. Bucharest: Meridiane, 1968.
Ortega y Gasset, José. *Dezumanizarea artei* şi *alte eseuri de estetică* [The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature]. Translated by Sorin Mărculescu. Bucharest: Humanitas, 2000.
Paz, Octavio. *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde* [Children of the Mire. Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde]. Paris: Gallimard, 1976.
Pessoa, Fernando. *Le Chemin du Serpent – Essais et pensées* [The Snake's Path. Essays and Thoughts]. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1991.
Stegagno Picchio, Luciana. *Literatura braziliană* [Brasilian Literature]. Bucharest: Univers, 1986.
Weisgerber, J., ed. *Les Avant-Gardes littéraires au XXe siècle*. Vol. I, Histoire [The Literary Vanguards of the 20th Century. Vol. 1, History]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.

14. Octavio Paz, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde* (Paris: Gallimard, 1976), 147.