



De la avangarda istorică la neoavangarda douămiistă (I)

Emanuel MODOC

Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
“Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
Personal e-mail: ermodoc@gmail.com

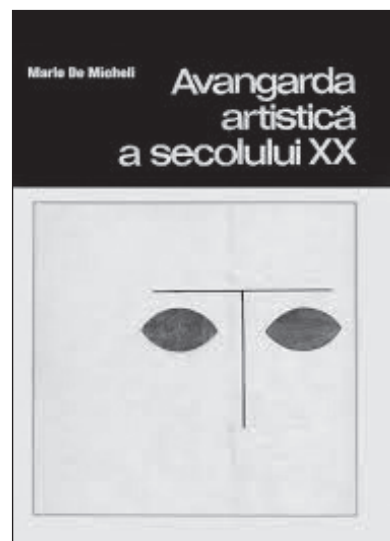
From Historical Avant-Garde to the Neoavant-garde of the 2000s

The present paper attempts to investigate the extent of which the Romanian historical avant-garde has constantly updated itself throughout history, starting from the early reiterations in the 40s and 50s and ending with the poetry of the 2000s. In order to demonstrate this, I will assess both the socio-cultural context of Romanian post-war and post-communist transition, as well as the evolution of literary forms that allowed for the constant “updates” of the historical avant-garde in Romanian poetry. This article also debates the thesis of Peter Bürger and the way it can be applied both to the historical avant-gardes and to the poetry of the 2000s, as contemporary poetry does present the same rebellious attitude towards the institutionalised literature of its precursors.

Keywords: historical avant-garde, Generation 2000, fracturism, Marius Ianuș, manifesto, literary institutions



Poate cea mai pregnantă discuție legată de plasarea avangardei în istoria literaturii o reprezintă disputa, încă nerezolvată, dintre ideea de avangardă ca ruptură în evoluția artei moderne și cea de avangardă ca manifestare artistică aflată în continuitatea artei secolului al XIX-lea. S-ar părea că tendința dominantă a criticii este aceeași cu ideea, postulată de Eugen Ionesco, de avangardă definită în termeni de „opозиție și de ruptură”¹. Mario De Micheli dedică un studiu critic avangardei în care discută validitatea istorică a curentului, pornind de la analiza acelor forme incipiente de artă din care se revendicau avangardele secolului XX: „Arta modernă nu s-a născut pe cale evolutivă din arta secolului al XIX-lea; dimpotrivă, a luat naștere dintr-o ruptură a valorilor veacului trecut”². Potrivit criticului italian, această ruptură vine din criza pornită de așa-numita „unitate istorică și culturală a forțelor burghezo-populare în preajma anului 1848”³ și dă naștere primelor manifestări de avangardă din spațiul european la sfârșitul secolului al XIX-lea.



Ceea ce primează în producțiile premergătoare avangardelor, după De Micheli, este nu motivația de ordin metafizic, ci faptul istoric: „Realitatea istorică

devine astfel *conținut* al operei prin puterea creatoare a artistului, care, chiar trădându-i caracterele, îi pune în evidență valorile. Cu alte cuvinte, realitatea-conținut, acționând cu al său atotputernic impuls în artist, determină și fizionomia operei, forma ei⁴. Schimbarea climatului social în occident după 1848 a dus la conștiința unei strânse relații între popor și artă, între societate și artă. În aceste condiții, doctrina artei pentru artă devenise contradictorie în raport cu crezurile dominante și cu spiritul vremii: „Din confruntarea cu forța istorică a acestor convingeri, susținătorii romantismului și ai clasicismului ieșeau bătăuți. *Omul*, în afară de exaltări mistice și de abstracțiuni academice (...) devenea centrul noii estetici⁵. Perioada de referință aleasă de Mario De Micheli pentru investigarea rupturii care a generat mai apoi, la începutul secolului XX, mișcările de avangardă coincide cu ea a marilor autori considerați ca premergători ai modernismului poetic: Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire, de unde se revendică și avangardiștii, în ciuda atitudinii anti-tradiționale inerentă acestora. E perioada când, potrivit lui De Micheli, se produce alienarea artistului într-o societate cu valori burgheze. Motivația acestor artiști de a fugi, de a refuza lumea burgheză, de a nega moravurile și morala burgheze (cazul cel mai cunoscut fiind părăsirea lui Rimbaud a poeziei la nouăsprezece ani, prin asumarea tăcerii și refugiul în sălbăticie) era cauzată de inaderența lor la un mod de viață dictat de stilul burghez. Însă aceste ipostaze ale artistului au dat naștere, mai târziu, și decadentismului. Se cere, astfel, o distincție clară între decadentism și avangardă, distincție pe care De Micheli o nuanțează: „(...) nu puține experiențe ale avangardismului coincid în mod serios cu acelea ale decadentismului, și fac parte din acesta, dar există un suflet revoluționar al avangărzii (sic!) care nu poate fi cu nici un chip lichidat atât de grabnic. Existența acestui suflet revoluționar va apărea evidentă ori de câte ori un adevărat artist de avangardă va întâlni cu propriile rădăcini un teren istoric din nou favorabil, adică în măsură de a-i reda încrederea că nu în evadare, ci în prezența activă în realitate este unica salvare⁶. În timp ce decadentismul își asumă poziția de excludere din sfera socială, prin excentricitate și preferința pentru o postură contemplativă, avangarda, prin existența „sufletului revoluționar” care o animă, e angajată social și se opune acestei poziții de flâneur (în accepțiunea lui Benjamin) pe care și-o asumă decadentismul. „În decadentism se manifestă (...) o poziție de supunere; e lipsa aceluia acut simț specific al rupturii istorice care o determină; e mai mult o extenuare spirituală decât o insurgență. Dacă, deci, în decadentism se pot găsi elemente polemice antiburgheze, este vorba, de obicei, de elemente care duc spre nostalgia unei stări de lucruri prerevoluționare, spre admirația pentru o civilizație dispărută ori pe cale de dispariție și, ca atare, spre satisfacția macabră în fața lucrurilor care mărturisesc

în ele semnele fatale ale morții⁷”, conchide De Micheli.

Manifestările ulterioare crizei generate de evenimentele istorice, în speță artele avangardiste (materializate, la sfârșitul secolului al XIX-lea, în mare parte prin pictură), poartă în conținutul lor un „nucleu de gândire estetică, ce vede în conținut o realitate vie și hotărâtoare⁸. Este fundamental necesar să privim, în analiza fenomenului avangardist, apariția acestui curent în contextul unei rupturi în istorie, nu a unei continuități, sau am putea vorbi despre avangardă ca păstrătoare a tradiției unei continuități de rupturi, pe care aceasta o înfățișează în cea mai radicală formă. Un alt argument în privința acestei viziuni este faptul că însuși avangardiștii se considerau protagoniștii unei lupte perpetue cu toate sferile vieții, pornite de aceștia prin fracturarea mediului din care au provenit, căci, așa cum observă Adrian Marino, „ceea ce determină și alimentează din interior atitudinea de «ruptură», sub aspectele cele mai sfidătoare și exaltate cu putință, este o stare de adâncă, permanentă și violentă revoltă împotriva tuturor cadrelor rigide ale vieții, o *formă de insurecție* totală, cultivată cu cea mai mare frenezie posibilă. Ține de ființa intimă a avangardei actul de revoltă neconținută și universală, baricadarea îndărătul atitudinii de «nonconformism absolut»⁹.

Începând cu secolul XX, putem vorbi de o „avangardă istorică”. Există numeroase dezbateri critice cu privire la istoricizarea avangardei, pornind de la sensul prim al termenului de avangardă (este vorba de termenul militar ce desemna, după Marino, „o mică trupă de «șoc», care se strecoară spre liniile inamicului, înfruntând multe riscuri și obstacole pentru a deschide drum armatei în înaintare¹⁰). Matei Călinescu ne lămurește în acest sens: „Logic vorbind, orice stil literar sau artistic ar trebui să își aibă propria avangardă, căci nimic nu e mai firesc decât a-i considera pe artiștii avangardiști în avans față de vremea lor și pregătind cucerirea unor forme noi de expresie, spre folosul majorității celorlalți artiști. Dar istoria termenului, în sensul lui cultural (...) demonstrează contrariul. Avangarda nu anunță un stil sau altul; ea este în sine un stil sau, mai bine zis, un antistil¹¹. În același timp, manifestările ulterioare ce au urmat, în linii mari, proiectele avangardiste ale începutului de secol XX, precum ultimul val suprarealist din anii '50 sau postmodernismul, au contribuit la dificultatea unei definiri exacte a avangardei. Este un fapt cu atât mai relevant cu cât avangarda nu mai poate fi definită, în termenii ionescieni de „opoziție și de ruptură” într-un spațiu cultural inerent permisiv în fața tuturor experimentelor artistice și în care retorica contradictorie și voit insurecționistă a avangardei nu mai poate avea efectul devastator din perioada sa de apogeu. Ceea ce s-a întâmplat, însă, în a doua jumătate a secolului XX a fost o reactualizare a unei tradiții avangardiste a rupturii, pe care curentele ulterioare au folosit-o pentru

a dinamita convențiile și tendințele literare considerate ca fiind stagnante și neproductive.

Avangarda este eminentamente o mișcare de reintegrare a artei în *praxisul cotidian*. Prinsă în acest paradox, avangarda se află între autonomia esteticului și autocritică negatoare: „Abia după ce arta se detașează complet de praxisul cotidian, două aspecte par să formeze principiul dezvoltării artei în societatea burgheză: detașarea progresivă a artei de contextul vieții reale și cristalizarea corelativă a unei sfere distincte a existenței, precum esteticul”¹². Avangarda se răzvrătește împotriva ambelor aspecte: și a aparatului de distribuție de care depinde arta burgheză, și a statutului de instituție preluat de artă, care se definește în jurul conceptului de autonomie. Însă detașarea completă a artei prin autonomie estetică ar însemna ca aceasta să nu fie afectată de crizele sociale majore ale vremii. O istoricizare a artei, necesară în discuția noastră, e imposibilă fără includerea unei istorii a societății înseși, ca fundament. Distincția clară dintre arta-instituție (sau arta instituționalizată) și conținutul lucrărilor individuale este necesară pentru istoricizarea fenomenului avangardist¹³. Odată cu instaurarea artei burgheze, obiectul artistic iese din *praxisul cotidian* și devine autonom, un produs supus contemplației individuale.¹⁴ Or, avangarda vede în însăși această disociere a artei burgheze din practica vieții trăsătura dominantă a acesteia. Bürger: „Ceea ce e negată la arta burgheză nu ține de principii formale, ci de faptul că arta se disociază de praxisul cotidian”¹⁵. Mecanismul prin care arta burgheză și-a instaurat autonomia a fost estetismul, o categorie inerentă și care determina axiologia în artă. Ceea ce avangarda aplică estetismului este, în terminologie hegeliană, „suprimarea și totodată conservarea”¹⁶ artei prin abolirea estetismului și transferul acesteia în praxisul cotidian, unde avea să fie conservată. Paradoxal, după Bürger, avangarda însușește acea parte a estetismului prin care se alienează de societatea burgheză și încearcă să organizeze în baza artei avangardiste un nou praxis al vieții, fundamental disjunct de cel instaurat de societatea burgheză¹⁷.

Nu diferită e situația spațiului cultural românesc în perioada în care s-a desfășurat mișcarea de avangardă. Apariția avangardei românești coincide, în linii mari, cu momentul în care simbolismul românesc târziu dă semne de epuizare și cu accentuarea tot mai nefastă a curentelor tradiționaliste. Așa cum apreciază Ion Pop, „mișcarea de avangardă n-a apărut pe un teren tocmai nepregătit”¹⁸. Criticul vede, în influențele lui Minulescu și Bacovia asupra avangardiștilor în creștere, prima insinuare a „conștiinței convenției”. Este momentul în care primii avangardiști români, Adrian Maniu, Ion Vinea și Tristan Tzara, încep să se îndepărteze de simbolism și creează formele incipiente ale avangardismului de mai târziu. Adrian Maniu și Ion Vinea vor începe să construiască mișcarea avangardistă

autohtonă, iar Tristan Tzara, prin cunoscuta „insurrecție de la Zürich”, va pune bazele dadaismului. Tot în același timp apar, izolat, primele scrieri urmuziene. Lui Urmuz, pe care avangarda românească l-a adoptat fără nicio ezitare ca premergător, în ciuda atitudinii anti-tradiționale, i-au fost tipărite primele proze de către Arghezi abia în 1922, însă încercările urmuziene datează încă din 1908¹⁹. De reținut, în privința lui autorului *Paginilor bizare*, este faptul că, așa cum observă Marin Mincu, „în spațiul literaturii române de avangardă, [este] primul scriitor care posedă «conștiința critică» a transformărilor necesare în interiorul discursului literar”²⁰ și care, prin prozele sale absurde, realizează, pentru prima dată în literatura română, „devierea de la normele scrisului tradițional, contrazicerea violentă a logicii moștenite” și desăvârșește „foarte acuta conștiință a convenției literare”²¹. În acest climat vor apărea primele curente de avangardă, în jurul revistelor *Contimporanul*, 75 H. P., *Integral*, *Punct*.

Exegeza autohtonă identifică, în general, trei valuri ale avangardei literare românești. Primul val începe odată cu constructivismul revistei *Contimporanul*, în 1922. Cel de-al doilea val avangardist coincide cu ruptura, în interiorul grupărilor avangardiste, a câțiva dintre autori și înființarea revistei *unu*, condusă de Șașa Pană, la care vor scrie Ilarie Voronca, Stephan Roll, Geo Bogza ș.a., ce avea să ajungă forma cea mai radicală și teribilistă a avangardei românești, iar, în fine, al treilea val apare odată cu ivirea „momentului suprarealist” din anii ’40-’47 (Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, Dolfi Trost)²². Gruparea constructivistă din jurul revistei *Contimporanul* este, după Ion Pop, „prima grupare românească de avangardă cu un program bine conturat”²³. Cu trecerea timpului, *Contimporanul* devine „moderată”, „eclectică”, nereușind să păstreze spiritul radical care caracteriza mișcarea de avangardă²⁴. În consecință, în 1930 (anul publicării celebrului articol de sciziune *Coliva lui Moș Vinea*, în revista *unu*), apar conflictele ideologice care vor duce la o adevărată sciziune între *Contimporanul* și *unu*. Paul Cernat rezumă acestei rupturi în termenii unui „conflict între două generații și între două atitudini: pe de o parte – moderația ecumenică și oarecum elitistă a lui Ion Vinea, Marcel Iancu, Jacques G. Costin, de cealaltă – insurgența dogmatică a mai tinerilor avangardiști de la revista *unu*”²⁵. Nu în ultimul rând, momentul suprarealist autohton, apărut în 1940, a marcat prima instaurare a unei mișcări suprarealiste românești veritabile, constituită și validată ca atare de către Gellu Naum și Gherasim Luca după o perioadă petrecută la Paris. Putem afirma, așadar, că nu a existat suprarealism românesc înainte de acest moment. Deși ecouri ale suprarealismului lui André Breton s-au făcut vizibile la tinerii autori din jurul revistei *unu*, încât putem vorbi de o adoptare parțială, ce poate fi regăsită în unele articole manifest precum *Reabilitarea visului*, semnat de Geo Bogza

în 1931, suprarealiștii momentului '40, spune Ion Pop, îi acuză pe uniști „de a fi acordat atenție exclusiv problemelor formale, în speță *imaginii* poetice, dezinteresându-se de sensul mai profund al demersului suprarealist”²⁶.

Note:

1. Eugen Ionescu, *Discurs despre avangardă*, reluat în Eugen Ionescu, *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992, p. 66.
2. Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, în românește de Ilie Constantin, Editura Meridiane, București, 1968, p. 13.
3. *Ibidem*, p. 22.
4. *Ibidem*, p. 17.
5. *Ibidem*, p. 20.
6. *Ibidem*, p. 52.
7. *Ibidem*, p. 52.
8. *Ibidem*, p. 18.
9. Adrian Marino, *Dicționar de idei literare, vol. I*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 182.
10. *Ibidem*, p. 179.
11. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Ediția a II-a, Editura Polirom, 2005, p. 122.
12. „Only after art has in fact wholly detached itself from everything that is the praxis of life can two things be seen to make up the principle of development of art in bourgeois society: the progressive detachment of art from real life contexts, and the correlative crystallization of a distinctive sphere of experience, i.e., the aesthetic”, Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde/Teoria avangardei*, translated by Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, tr. n.
13. Vezi Idem, *op. cit.*, p. 24.
14. Vezi capitolul *The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Garde/Negarea autonomiei artei de către avangardă*, în Peter Bürger, *op. cit.*, pp. 47-49.
15. „What is negated is not an earlier form of art (a style) but art as an institution that is unassociated with the life praxis of men”, *Ibidem*, p. 49, tr. n.
16. Cunoscutul termen german utilizat de Hegel, *Aufhebung*, a fost tradus în engleză ca „sublation”. Folosesc, în schimb, expresia de mai sus așa cum a fost adaptată de D. D. Roșca în traducerea cărții lui G. W. F. Hegel, *Știința logicii*, Editura Academiei Române, București, 1966.
17. Vezi Peter Bürger, *op. cit.*, pp. 49-50.
18. Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990, p. 21.
19. *Ibidem*, pp. 40-42.
20. Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Editura Pontica, București, 2006, p. 19.
21. Ion Pop, *op. cit.*, p. 44.
22. Vezi Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 821.

23. Ion Pop, *op. cit.*, p. 82.

24. Paul Cernat vorbește despre un veritabil declin al revistei *Contimporanul*, începând din anul 1928, când revista își încetează apariția, revenind în 1929 și menținându-și activitatea până în 1931, Paul Cernat, *Contimporanul. Istoria unei reviste de avangardă*, Editura Institutul Cultural Român, București, 2007, pp. 53-66.

25. Idem, *op. cit.*, p. 67.

26. Ion Pop, *op. cit.*, p. 292.

Bibliography

- Benga, Grațiana, *Rețeaua. Poezia românească a anilor 2000*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2016.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde/Teoria avangardei*, translated by Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Ediția a II-a, Editura Polirom, 2005.
- Cernat, Paul, *Contimporanul. Istoria unei reviste de avangardă*, Editura Institutul Cultural Român, București, 2007.
- Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă*, Ediția a II-a, Editura Paralela 45, 1999.
- Croitoru, Ștefan, *Politica ironiei în poezia românească sub comunism*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2014.
- De Micheli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, în românește de Ilie Constantin, Editura Meridiane, București, 1968.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
- Manu, Emil, *Generația literară a războiului*, Editura Curtea Veche, București, 2000.
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare, vol. I*, Editura Eminescu, București, 1973.
- Mincu, Ștefania, *Douămiismul poetic românesc*, Editura Pontica, Constanța, 2007.
- Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Editura Cartea Românească, București, 2008.
- Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 2011.
- Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990.
- Selejan, Ana, *Poezia românească de tranziție (1944-1948)*, Editura Cartea Românească, București, 2007.
- Terian, Andrei, *Esențială pentru noua generație este schimbarea frontului de luptă. Miza milenariștilor pare a fi doar în subsidiar literară*, în „Caiete critice”, nr. 2-3, 2005