

Ovidiu Morar

Curs Poezia modernă

Master LRCE I

Modern, modernitate, modernism. Conceptul modern de poezie. Coordonatele stilistice ale poeziei moderne

Modernitatea e un concept cu o îndelungată istorie, a cărei apariție e dificil de datat cu precizie. Cuvântul latin *modernus*, substantiv și adjectiv, s-a format, se pare, încă din Evul Mediu din adverbul *modo* (“recent, chiar acum”), însemnând, după *Thesaurus Linguae Latinae*, “*qui nunc, nostro tempore est, novellus, praesentaneus...*” (“care acum, al timpului nostru este, nou, al prezentului...”) și având ca principale antonime “*antiquus, vetus, priscus*” (“antic, vechi, bătrân”).¹ Termenul era folosit în latina medievală în toată Europa începând chiar din secolele V-VI, iar după secolul al X-lea se folosesc frecvent și termenii *modernitas* (“vremuri moderne”) și *moderni* (“oameni de azi”). Tot în Evul Mediu timpuriu a început vestita “Ceartă dintre antici și moderni” (*Querelle des anciens et des modernes*), care a luat amploare în secolul al XII-lea, când, după cum susține Ernst Robert Curtius, s-au format “două facțiuni ostile: adepții de formație umanistă ai poeziei antice și *moderni*-i. Aceștia din urmă... reprezintă o poetică «nouă». Sunt maeștri ai unei virtuozități stilistice perfectate prin practica dialecticii și, deci, se consideră superiori «anticilor».”² În același timp, însă, ideea superiorității modernilor era relativizată de Bernard din Chartres, care, în ceea ce privește progresul cunoașterii, îi compara pe aceștia cu niște “pitici neînsemnați cocoțați pe umerii unor uriași”, a căror vedere e mai bună nu datorită meritelor proprii, ci fiindcă sunt susținuți de statura gigantescă a celor dinaintea lor (așadar contribuția lor personală e neînsemnată în raport cu cea a predecesorilor). Abia în secolul al XVII-lea, Pascal va afirma tranșant necesitatea eliberării de sub autoritatea anticilor pentru a înainta mai departe pe drumul cunoașterii științifice, prin experiment și metode riguroase.

După cum afirmă Matei Călinescu, în prima jumătate a secolului al XIX-lea (i. e. în plin romantism) ideea de modernitate dobândește două accepțiuni distincte și complet incompatibile.³ Prima reflectă punctul de vedere optimist al burgheziei triumfătoare, desemnând o etapă din istoria civilizației occidentale caracterizată prin progresul fără

¹ Apud Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995, p.24.

² *Ibidem*, p.25.

³ *Ibidem*, p.46.

precedent al științei și tehnicii (revoluția industrială), profunde transformări economice și sociale, precum și prin pragmatism, cultul acțiunii și al succesului. Cea de a doua accepțiune, culturală, reflectă punctul de vedere al artiștilor din epocă, fundamental antiburghez, de unde și atitudinile de frondă radicală împotriva întregului sistem de valori al societății burgheze: revoltă, anarhie, autoexilare și chiar uneori, ca ultim protest, sinuciderea. Revolta romantică împotriva filistinismului burghez conduce în deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea la formula “arta pentru artă” susținută de parnasieni tocmai pentru a-l contraria pe burghez (*épater le bourgeois*). În prefața la *Mademoiselle de Maupin* (“Domnișoara de Maupin”) (1835), veritabil manifest al noului curent, Théophile de Gautier consideră că nu poate fi frumos decât ceea ce nu poate servi la nimic și că tot ceea ce este util e urât. (“Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid.”) Ceva mai târziu, Baudelaire va identifica modernitatea cu romantismul, considerând că un atribut esențial al acesteia e noutatea, diferența fundamentală față de ce s-a realizat până atunci. Într-un articol din 1863, *Le peintre de la vie moderne* (“Pictorul vieții moderne”), el definește modernitatea ca fiind “tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei a cărei cealaltă jumătate este eternul și imuabilul”.⁴ Esența modernității, după Baudelaire, ar fi deci conștiința istoricității, ideea de perpetuă devenire, transformare, mutabilitate. Aceasta, însă, fusese afirmată cu câteva decenii înainte și de Victor Hugo în prefața la drama *Cromwell* (1827); după Hugo, drama e o creație modernă prin excelență, ce reprezintă sinteza dialectică a tragicului și comicului, frumosului și urâtului, sublimului și grotescului, categorii considerate până atunci incompatibile. În concluzie, s-ar putea spune că diferențele dintre tradiție și modernitate derivă dintr-o percepție temporală fundamental diferită: dacă tradiția privește timpul ca fiind circular, reversibil, având mereu nostalgia originilor și a trecutului mitic (a unui *illud tempus*, cf. Mircea Eliade), modernitatea percepe timpul ca linear și ireversibil, în final victorios asupra tradiției opresive, pervers-diabolice. De aici rezultă și celelalte opoziții: *etern / efemer*, *imuabil / schimbător*, *repetabil / unic*, *închis / deschis*, *stagnare / progres* etc. Modernitatea, așadar, susține Matei Călinescu într-un alt eseu, este “un concept temporal/istoric care se referă la felul cum înțelegem *prezentul în actualitatea lui istorică unică*, adică în ceea ce-l deosebește de trecut, de felurite rămășițe

⁴ *Ibidem*, p.51.

ori elemente ce au supraviețuit din acest trecut, și de asemenea în ceea ce ne promite el pentru viitor”.⁵ Ideea de modernitate a fost asociată, mai ales de la iluminism încolo, cu ideea de progres, de evoluție către un stadiu superior al civilizației (după modelul biologic teoretizat de Darwin), însă această evoluție a fost privită adesea ca fiind nefastă pentru dezvoltarea culturii (vezi teoriile pesimiste ale lui Nietzsche, Spengler, Adorno etc.); după Oswald Spengler, de pildă, în *Die Untergang des Abendlandes* (“Declinul Occidentului”), civilizația înseamnă de fapt “mortificarea” culturii, “congelarea sângelui” ei.

În opinia lui Alexis Nouss, modernitatea nu reprezintă o entitate fixă, invariabilă, ci un set de paradigme care se schimbă de-a lungul timpului⁶, căci caracteristica sa fundamentală e tocmai *istoricitatea*, continua transformare, devenire, conform definiției metaforice date de poetul Octavio Paz: „Urmărim modernitatea în neîncetatele sale metamorfoze, dar nu ajungem niciodată să o prindem. (...) Este clipa însăși, această pasăre ce se află pretutindeni și nicăieri. Am vrea să o prindem vie, dar ea își deschide aripile și dispare, transformată într-un pumn de silabe.”⁷ În viziunea lui Alexis Nouss, e util să distingem între 5 definiții ale modernității:

1. modernitatea politică (democratică, apărută în sec. XVIII)
2. modernitatea socială (născută din economia capitalistă, progresul tehnic și revoluția industrială)
3. modernitatea ca ansamblu istoric de curente culturale sau estetice
4. modernitatea ca stil (vezi, de pildă, așa-numitul *Modern Style*, versul liber în poezie, colajul în artele plastice, atonalitatea în muzică)
5. modernitatea ca instanță de reflecție, care la rândul ei poate cuprinde patru tipuri de modernitate:
 - modernitatea *rațională* (a iluminiștilor)
 - modernitatea *hermeneutică* (ce privește lumea cu suspiciune, ca pe un mesaj ce trebuie în permanență descifrat)
 - modernitatea *mesianică* (de sorginte marxistă)

⁵ Idem, *Modernitate, modernism, modernizare: variații pe teme moderne*, în *Postmodernismul. Deschideri filosofice*, ediție îngrijită de Aurel Codoban, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p.67.

⁶ Alexis Nouss, *Modernitatea*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000, p.7.

⁷ Octavio Paz, *Discursul de la Stockholm*, 1996, apud Alexis Nouss, op. cit., p.

- modernitatea *critică* (a ideologiilor de orice tip)⁸

După Antoine Compagnon, modernitatea s-ar defini printr-o aporie sau impas logic: „printr-o negare a tradiției și, în același timp, printr-o tradiție a negației” (conform expresiei „tradiție modernă”)⁹, el considerând că se poate vorbi de existența a cinci paradoxuri ale modernității în ceea ce privește „superstiția noului, religia viitorului, mania teoretizării, îndemnul la cultura de masă și pasiunea renegării.”¹⁰

Majoritatea teoreticienilor fac distincția între *modernitate* și *modernism*, unii punându-le chiar în opoziție. Henri Lefèbre, de pildă, consideră că modernismului îi corespunde „certitudinea și aroganța”, iar modernității, „interogația și reflecția critică”, ambele reprezentând însă „aspecte inseparabile ale lumii moderne”.¹¹ După cum susține Matei Călinescu, termenul *modernism* a fost inventat în primele decenii ale secolului al XVIII-lea de către adversarii modernilor, partizanii tradiției clasice. Într-o scrisoare către Pope, Jonathan Swift utiliza termenul cu un evident sens peiorativ, discreditându-i pe “acei scriitori care ne trimit maculatura lor în proză și în versuri, cu abominabile neajunsuri și modernisme bizare”.¹² Abia la sfârșitul secolului al XIX-lea termenul începe să fie reabilitat, însă în 1907 Biserica Catolică va condamna “erezia modernismului”. Primul care a utilizat cuvântul cu sens afirmativ a fost poetul nicaraguan Rubén Darío, fondatorul curentului *el modernismo* în jurul lui 1890. În secolul XX, termenul *modernism* a fost utilizat aproape întotdeauna prin opoziție cu cel de *tradiționalism*, desemnând toate tendințele artistice novatoare, antitraditionale prin excelență.

Cercetătorii sunt îndeobște de acord să plaseze momentul inițial al modernismului artistic în secolul al XIX-lea, fie odată cu romantismul, fie imediat după aceea, odată cu simbolismul. După Mario de Micheli¹³, arta modernă s-ar fi născut nu dintr-o simplă schimbare de gust, ci dintr-o criză mult mai adâncă, de ordin spiritual, începută în Europa odată cu eșecul revoluțiilor burgheze de la mijlocul secolului al XIX-lea, când între artiști, intelectuali și clasa lor se cascadează o prăpastie insurmontabilă. E vorba

⁸ Alexis Nouss, *op. cit.*, pp.29-30.

⁹ Antoine Compagnon, *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, Editura Echinoc, Cluj, 1998, p.6.

¹⁰ *Ibidem*, p.7.

¹¹ *Introduction à la modernité*, 1969, apud Alexis Nouss, *op. cit.*, p.49.

¹² Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, *op. cit.*, p.68.

nu numai de o criză social-politică generală, ci chiar de o punere sub semnul întrebării a întregului sistem de valori al societății capitaliste occidentale, aflată atunci într-un moment de apogeu. Pictori ca Van Gogh, Gauguin, Munch ș. a. ori poeți “blestemați” ca Poe, Baudelaire sau Rimbaud vor denunța în arta lor “decadentă” această criză fără precedent, care se va adânci și mai mult în secolul următor, odată cu iminența izbucnirii războiului mondial. Revolta antipozitivistă, antimimetică, a simboliştilor și a mișcărilor de avangardă ale secolului XX exprimă în mod direct această ruptură ireversibilă cu sistemul de valori instituit oficial, iar artistul boem, pauper, dezabuzat, în conflict cu o lume meschină, funciar ostilă valorilor spirituale, va lua locul artistului tribun, activ militant social. A-l “epata pe burghez” devine deviza poezilor și artiștilor, adevărat blazon nobiliar exhibat cu ostentație, exprimând o atitudine de frondă emblematică pentru întreaga artă “decadentă” a sfârșitului de secol XIX și a începutului secolului următor.

Comună tuturor fenomenelor artistice grupate sub eticheta modernismului ar fi în orice caz tendința novatoare, i. e. dorința obstinată a înnoirii cu orice preț, vocația viitoristă prin excelență (un curent de avangardă al secolului XX s-a numit chiar “viitorism” (*il futurismo*, it.). Această tendință se realizează aproape întotdeauna prin negarea vechilor valori, considerate vetuste, a tradiției anchilozate și anchilozante, încremenite în forme goale din care viața a dispărut, opuse schimbării, devenirii, progresului. Aproape fiecare curent literar-artist modernist s-a născut prin contestarea, prin negarea altuia precedent, în vogă până în acel moment: romantismul prin negarea clasicismului, simbolismul prin negarea romantismului, avangardismul prin negarea întregii literaturi produse anterior, culminând chiar cu negarea de sine (cazul dadaismului, care s-a autodizolvat pentru a nu eșua într-o formulă). Această contestare ia de obicei forme violente, uneori chiar nihiliste, fiecare curent modernist producând manifeste și texte programatice virulente, belicoase, de desființare a vechilor adversari. În prefața la drama *Cromwell*, Victor Hugo, de pildă, ridicându-se împotriva academismului închistat al neoclasicismului, adresa cititorilor îndemnuri radicale de genul: “Să dăm cu ciocanul în teorii, poetici și sisteme. Să aruncăm tencuiala ce ascunde fața artei.” Pe urmele lui, F. T. Marinetti va ajunge la începutul secolului următor, în primul manifest al

¹³ Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, traducere de Ilie Constantin, Editura Meridiane, București, 1968, pp.13-23.

futurismului (1909), la un adevărat paroxism al negației, e. g.: “dați foc rafturilor bibliotecilor... Deșertați albiile canalelor, pentru a inunda muzeele (...) Luați în mâini târnăcoapele, ciocanele și dărâmați fără milă orașele venerate.”

Așadar, modernismul se definește ca fenomen de ruptură, întotdeauna prin raportare la o tradiție literar-artistică preexistentă, pe care o neagă cu vehemență. Tradiționalism și modernism ar fi atunci două concepte antinomice, definibile în sens dialectic, unul prin negarea constructivă a celuilalt: dacă tradiționalismul desemnează toate orientările artistice care promovează valorile instituite canonic, printr-o îndelungată tradiție, pe care le consideră imuabile, perene, modernismul denumeste tot ceea ce se opune *hic et nunc* acestora, reflectând viața adevărată. Ținta artei moderne e *autenticitatea*, corespondența strictă între artă și viață, în pofida tuturor convențiilor și canoanelor instituite. Artistul modern năzuiește a se exprima cât mai complet pe sine și din acest deziderat derivă radicalismul expresiei artistice, dorința de a încălca în mod deliberat toate tabuurile și regulile, de a contrazice sistematic toate așteptările, ceea ce face ca opera sa să fie adesea dificil de receptat. Paradoxal, această dificultate a receptării pare să fie de multe ori însăși dorința sa, Baudelaire afirmând ritos că: “Este o anumită glorie în a nu fi înțeles.”, iar Montale susținând că: “Nimeni nu ar scrie versuri dacă problema poeziei ar fi să te faci înțeles.”

Hugo Friedrich consideră că trăsătura caracteristică a liricii moderne e tocmai *obscuritatea*, tendința de a refuza comunicarea unor conținuturi univoce: “Dimpotrivă, poemul se vrea o alcătuire suficientă sieși, cu multiple iradierii de semnificație, prezentându-se ca o rețea de tensiuni ale forțelor absolute ce acționează sugestiv asupra straturilor preraționale, făcând să vibreze totodată și zonele de mister ale noțiunilor.”¹⁴ Mesajul poetic devine deci echivoc, deschis unor interpretări multiple, niciodată epuizabile. În fapt, susține Hugo Friedrich, poezia modernă poate fi definită printr-o serie de categorii negative: “dezorientare, destrămarea celor obișnuite, ordine pierdută, incoerență, fragmentarism, reversibilitate, stil asociativ, poezie depoetizată, fulgerări destructive, imagini tăioase, repeziciune brutală, dislocare, optică astigmatică, înstrăinare”.¹⁵ Obscuritatea se poate realiza în diverse moduri, atât la nivelul

¹⁴ Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, traducere de Dieter Fuhrman, Editura Univers, București, 1998, p.13.

¹⁵ *Ibidem*, p.19.

semnificatului, cât și la cel al semnificantului semnului poetic, întotdeauna cu efect de șoc asupra receptorului. Teme și motive poetice tradiționale sunt tratate într-un mod insolit, prin coborâre în derizoriu, urât, grotesc. Dacă poemul se referă la o realitate familiară, o transpune într-o atmosferă nefamiliară, o înstrăinează, o deformează, căci el nu se mai vrea o copie fidelă a realității, ci expresia eului profund al poetului. Limbajul poetic dobândește caracterul unui experiment, radical de multe ori, funcția sa esențială nemaifiind comunicarea (funcția referențială sau tranzitivă pălește mult în favoarea celei poetice sau reflexive). Destructurarea e urmărită adesea în mod programatic, la toate nivelurile discursului. Astfel, la nivel lexical, cuvinte banale capătă semnificații inedite, termeni provenind din cele mai îndepărtate zone lexicale sunt puși *ad hoc* în contact, uneori fără a mai da atenție logicii, punctul culminant fiind inventarea unei limbi poetice complet noi, “pure”, lipsite de orice funcție utilitară. Sintaxa e dezarticulată, redusă la câteva elemente de bază, ajungându-se la “poemul-strigăt” expresionist, la poemul telegrafic futurist, la poemul dadaist alcătuit dintr-o simplă înșiruire de cuvinte sau la dicteul automat suprarrealist. Și în ceea ce privește figurile semantice ale discursului, se produce acum o schimbare esențială: comparația și metafora vor pune în legătură realități foarte îndepărtate, uneori chiar incongruente, logic incompatibile (“Prin ferestrele înalte noaptea-și cerne sacii cu făină albastră”, spune, de pildă, Ilarie Voronca într-un vers).

După Matei Călinescu, diferența esențială dintre poezia modernă și cea clasică ține de logică: dacă poezia clasică se deosebea de proză numai prin limbajul ei figurat, prin figurile retorice care orna discursul, poezia modernă are o cu totul altă logică decât cea a prozei, *sui generis*; logica ei este, după cum susținea Al. Macedonski într-un eseu din 1880, “însuși absurdul”. La capătul acestui proces se va ajunge, în secolul XX, la afirmarea *literalității* absolute a limbajului poetic, adică la “refuzul oricărui sens al expresiei poetice care să rezide în altceva decât în însăși *litera* ei”.¹⁶ Gérard Genette va afirma că: “Literalitatea limbajului apare astăzi ca ființa însăși a poeziei și nimic nu este mai supărător pentru adeptul acestei păreri decât ideea unei traduceri posibile, a existenței unui spațiu oarecare între literă și sens. Breton scrie: «Roua cu cap de pisică se legăna»: prin aceasta înțelege că roua are cap de pisică și că se legăna.”¹⁷ Limbajul poetic devine

¹⁶ Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă)*, Editura Eminescu, București, 1972, p.7.

¹⁷ *Ibidem*, pp.7-8.

astfel perfect autonom, suficient sieși, își conține toate sensurile și e intraductibil în orice alt limbaj. Poezia modernă e prin excelență *antimimetică*, expresie a purei subiectivități creatoare (i. e. a *imaginației*), vechiul deziderat horatian *ut pictura poesis* fiind înlocuit acum cu *ut musica poesis*, deja sugerat de romantici, de E. A. Poe în *Principiul poetic* și postulat explicit de simbolistul Verlaine în celebrul vers din *Arta poetică*: “De la musique avant toute chose.”

Într-un studiu de dată recentă, Gheorghe Crăciun amendează această concepție, reduționistă în opinia sa, asupra modernismului poetic, considerând că, pe lângă tendința obscurizării și încifrării mesajului, poezia modernă a mai dezvoltat în paralel în ultimul secol o altă tendință, a prozaizării limbajului, care, în mod paradoxal, s-a apropiat din ce în ce mai mult de vorbirea cotidiană, astfel încât vechea distincție poezie / proză a devenit inoperantă. Întrucât a fost ignorat până acum de majoritatea cercetătorilor, acest fenomen e privit de autorul în discuție drept fața ascunsă sub apă a „aisbergului poeziei moderne”, căci el reprezintă, în opinia sa, „una din trăsăturile esențiale ale poeziei europene și americane din ultimele șase-șapte decenii”.¹⁸ După modelul lui Walt Whitman, pentru care numai ceea ce era „necontrafăcut, sincer, spontan, instinctual” avea valoare de artă¹⁹, o bună parte a poeților moderni din ultimul secol au cultivat, uneori în mod ostentativ, o poezie epurată de ornamentele retorice (prozodia și tropii) considerate în poeticile clasice a reprezenta tocmai specificitatea limbajului poetic în raport cu limbajul prozei. Preluând terminologia lui Tudor Vianu din studiul *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, Gheorghe Crăciun susține că această poezie „tranzitivă” se află exact la antipodul celei „reflexive” analizate de Hugo Friedrich și de alți cercetători ai poeziei moderne, întrucât mesajul ei e perfect transparent, nu există niciun hiatus între literă și sens. În direcția aceasta s-au situat, în mai mică sau mai mare măsură, și unii poeți români, ca Bacovia (după volumul *Scântei galbene*), Dimitrie Stelaru, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Constant Tonegaru, Victor Valeriu Martinescu, Marin Sorescu, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, Emil Brumaru, Angela Marinescu, Constantin Abăluță etc., iar începând cu Generația 80, poezia românească a cunoscut „un masiv proces de tranzitivizare” ce continuă și astăzi.²⁰ Însă, în opinia autorului, distincția tranzitiv / reflexiv nu e tocmai

¹⁸ Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, ediția a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p.12.

¹⁹ *Ibidem*, p.115.

²⁰ *Ibidem*, pp.217-235.

suficientă pentru a caracteriza întreaga poezie modernă, el adăugând o a treia direcție pe care o numește poezie „lingvistică”, „ludică” sau „experimentală”, în care s-ar situa avangarda și poezii din descendența acesteia, pentru care problema limbajului poetic devine preocuparea centrală.

Al. Macedonski și “poezia viitorului”

În ultima secțiune a *Istoriei literaturii române contemporane* (1927), E. Lovinescu definea modernismul românesc drept “o mișcare ieșită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880”, mișcare ce îngloba simbolismul, “modernismul interbelic” și “curente extremiste”, i. e. avangarda.²¹ Simbolismul ar fi constituit, așadar, cea dintâi manifestare pe țărâm autohton a modernismului, sincronă de altfel, cel puțin la nivelul declarațiilor, cu simbolismul francez, din care s-a inspirat. Motivația primă a acestui “import” a fost, după cum aflăm din articolele cu caracter programatic ale principalilor promotori ai acestui curent la noi, Al. Macedonski și Ovid Densușianu, de natură iluministă: recuperarea latinității prin reînnoirea legăturilor spirituale cu focarul acesteia, Parisul. Într-un *Cuvânt inițial* publicat în primul număr al “Literaturii”, Macedonski ia atitudine împotriva “Junimii”, care, prin direcția impusă de ea, ar fi “nemțit” cultura noastră. După Densușianu, stilul simbolist “ar pune mai bine în lumină firea noastră de latini” și, prin aceasta, ne-ar apropia de “sufletul european” (*Stilul nostru*, în “Vieța nouă”, I, nr.8, 15 mai 1905). Desigur, a existat și o dorință genuină de înnoire a literaturii autohtone și de sincronizare a ei cu literatura europeană, iar cel dintâi poet al noii epoci care a resimțit această nevoie imperioasă a fost Al. Macedonski.

Dincolo de inovațiile sale în domeniul poeziei, de o importanță indiscutabilă (neologismele, versul liber, armonia imitativă cultivată sistematic, prozaismul etc.), Macedonski e un poet modern mai cu seamă prin atitudinea sa critică, prin faptul că poezia pe care o scrie e însoțită permanent de meditația asupra poeziei. Aceasta îl situează – susține Dumitru Micu – “nu doar în fruntea tuturor pionierilor români ai înnoirii lirice, ci și în avangarda europeană a făuritorilor conștiinței artistice moderne”.²² Modern fără îndoială, Macedonski nu e totuși și un poet modernist, inovațiile sale în ceea ce privește limbajul poetic rămânând în general superficiale și neatingând structura de profunzime a poemului. După cum arată Adrian Marino, viziunea literară i-a fost influențată decisiv de orientarea sa pașoptistă, în descendența “mișcării celei mari

²¹ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, Editura Ancora, București, 1927, p.267.

²² D. Micu, *Modernismul românesc*, I, Editura Minerva, București, 1984, p.81.

izvorâte de la Ion Heliade-Rădulescu”.²³ În articolele lui programatice din primii ani ai “Literatorului”, Macedonski nu proclamă necesitatea unei rupturi radicale cu trecutul, ci dimpotrivă, tocmai reînnodarea legăturilor cu tradiția pașoptistă, numitorul comun fiind lupta pentru “arta pură” și “literatura înaltă”: “*Curierul de ambe sexe* pentru o epocă, *Literatorul* pentru alta, vor rămâne stindardele intransigente ale artei pure.” (*Cuvânt inițial*, în “Literatorul”, I, 15 iunie 1892) Macedonski ia atitudine împotriva unei anumite direcții din literatura română contemporană, în speță împotriva poeziei erotice convenționale, facile, dulcegi și larmoiante, din descendența lui Alecsandri, căreia-i opune o poezie energică, sarcastică, “virilă”. Prin aceasta el se apropie de parnasieni (Gautier, Leconte de Lisle – care la rândul lui critica poezia “moale, efeminată și incorectă”, lipsită “de mușchi, de sânge și de nervi” –, Hérédia, Prudhomme etc.), pe care totuși îi critică uneori pentru că, cizelând prea mult forma, ar fi pierdut în idee. În spirit romantic, turbulentul poet combate filistinismul burghez în gustul publicului vremii pentru romane siropoase în genul “misterelor”, militând pentru valorile înalte ale spiritului, nu numai estetice, ci și etice. În atitudinea sa de frondă, de multe ori radicală, împotriva “valorilor” societății timpului său, Macedonski se inspiră din marii revoltați romantici Byron, Hugo, dar și din mai modernii Baudelaire, Rimbaud etc., anticipând spiritul avangardei, însă revolta lui are adesea cauze strict subiective.

Poezia viitorului este pentru Macedonski prin excelență poezia simbolistă, pe care o elogiază în articolele *Poezia viitorului* (“Literatorul”, 2, 15 iulie 1892), *Simbolismul* (“Țara”, 2 iulie 1895) etc. La 18 septembrie 1886, Jean Moréas publica în suplimentul literar al ziarului parizian *Le Figaro*, o scrisoare-manifest în care definea poezia simbolistă ca fiind “adversară învățăturii, a declamației, a falsei sensibilități, a descrierii obiective; poezia se află în slujba Ideii – nu a Gândirii – Idee care trebuie să se exprime numai prin analogii exterioare. Într-adevăr, simbolismul trebuie să se apere din două direcții: el nu trebuie nici să reprezinte obiectul exterior pentru sine, nici să exprime, ba nici chiar să conceapă Ideea în sine. Fenomenele concrete sunt simple aparențe sensibile destinate a reprezenta afinitățile lor ezoterice cu Ideile primordiale.” Însușindu-și definiția lui Moréas, Macedonski, în *Poezia viitorului*, definește simbolul ca o imagine

²³ A. Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, București, 1967, p.569.

care “dă naștere ideii”, considerând simbolismul drept cea mai importantă direcție din poezia modernă:

“Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia *simbolistă* complicată de *instrumentalism* (...)

Simbolismul, în grecește *symbolon*, altfel zis semn, este numele modului de a se exprima prin imagine spre a da naștere, cu ajutorul ei, ideii (...) Precum se vede, simbolismul este cel mai apropiat de natură, fiindcă el, pentru a ne sugera idei, procedează întocmai ca dânsa – cu alte cuvinte, fiindcă ne înfățișează una sau mai multe imagini ce se transformă la urmă în cugetări (...)

Din datele definițiunii rezultă că poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior și că tinde a se deosebi de proză, de elocvența vulgară ce impresionează pe ignoranți, de succesele de bâlci ale antitezii, și că și-a creat, în fine, un limbaj al ei propriu... limbajul în care se simte în largul ei, și pe care burghezimea sufletelor nearipate către aristocrație în arte nu va ajunge – din fericire pentru poezie – să-l înțeleagă niciodată.

Poezia viitorului nu va fi decât muzică și imagină, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii.”

Pentru Macedonski, instrumentalismul este tot un simbolism, cu deosebirea că “sunetele joacă în instrumentalism rolul imaginilor”. În 1886, René Ghil lansase, în volumul *Traité du verbe*, teoria “instrumentației verbale”, care absolutiza ideea “audiției colorate” propuse de Rimbaud în sonetul *Voyelles* (“A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...”), stabilind corespondențe cromatice și auditive pentru toate literele alfabetului. În același articol, Macedonski scria entuziast: “Simbolismul unit cu instrumentalismul este ultimul cuvânt al geniului omenesc.” Poezia se apropie astfel asimptotic de simfonia muzicală (Macedonski numește și versul liber “vers simfonic”), având menirea de a suscita, ca și aceasta, stări inefabile, un “extaz de senzațiuni”: “După cum în muzică din asocierea mai multor note rezultă un total ce ne cufundă într-un extaz de senzațiuni, tot așa se comportă și literele, accentele tonice și rimele în versificație.” (*Simbolismul*, art. cit.) Prin aceasta, poezia se desparte radical de proză, creându-și “în fine, un limbaj al ei propriu”. Ideea fusese de altfel formulată de Macedonski încă din 1880, în articolul intitulat chiar *Despre logica poeziei* (“Literatorul”, I, nr.23-25, 21 iulie – 10 august

1880): “Proza se conduce după o logică și poezia după alta (...) Aplicați poeziei logica după care se conduce proza – poezia poate fi logică, dar nu mai e poezie.” “A fi poet înseamnă a fi poet, și logica poeziei este, dacă ne putem exprima astfel, *nelogică într-un mod sublim*.” “Logica poeziei este nelogică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este, prin urmare, însuși absurdul.” Tot aici, Macedonski pune pentru prima oară semnul egal între poezie și muzică: “Pentru a scrie versuri trebuie ca cineva să fie deplin stăpân peste limbă și să cunoască în mod amănunțit toată armonia ce rezultă din întocmirea literelor în cuvinte și din ciocnirea acelor litere și cuvinte între ele. Scara alfabetică, considerată din acest punct de vedere, constituie o adevărată scară muzicală și arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puțin decât arta muzicii.” Într-un alt articol, *Despre poezie* (“Literatorul”, XV, nr.3, 1895), aflăm că poezia n-are legătură cu gândirea logică, ci cu imaginația: “Oricât s-ar susține contrariul – poezia n-are o legătură decât foarte indirectă cu cugetarea, ea nefiind decât o afacere de *imaginațiune*. *A imagina* este *a închipui* și *a închipui* nu este *a cugeta*... O expunere de *idei*, fie aceste *idei* cât de pasionale și cât de filozofice, nu poate să fie ce se numește *poezie*, chiar atunci când ea este desfășurată în armonizări produse de ritm sau de rimă... Într-un cuvânt, *a cugeta* nu este a fi poet. Este a fi cugetător...”

Totuși, articolele (ca, de altfel, și creațiile poetice) publicate ulterior de Macedonski relevă îndepărtarea sa progresivă de simbolism și de “decadentism”, pe care le acuză de nesinceritate: Într-un articol el ajunge să critice tocmai celebrul vers al lui Verlaine: “Se poate înlocui definițiunea poetului decadent cu alta mai adevărată, și anume: că în afară de sinceritate și entuziasm nu există poezie.” După Macedonski, frumosul nu trebuie căutat în obscuritate și bizarerie, ci în simplitate și naturalețe, ideal clasic prin excelență: “Frumosul etern e și rămâne în simțire, în simplitate, în sinceritate, în nealergarea după versurile căsnite și după întortocheri, după ciudățeni.” (*Pe drumul Damascului. Un foarte mare poet*, în “Literatorul”, XXVI, nr.1, 29 iunie 1918) Aceste idei anunță abdicarea de la crezul modernist și întoarcerea spre un nou clasicism, atitudine explicabilă prin deziluziile trăite de poet în ultimii săi ani de viață. În 1910, el va scoate chiar o “Revistă clasică”, în care își va propune să ia atitudine împotriva “stupidizării” generale. În fond, paradoxul nu e chiar atât de mare, cunoscută fiind convertirea la clasicism a multor romantici, inclusiv a lui Eminescu; încă din tinerețe,

Macedonski se arătase atras de idealul estetic neo-clasic al parnasienilor, iar traiectoria sa poetică o repetă oarecum pe aceea a lui Jean Moréas, întemeietorul “Școlii Romane”.

Modern, fără îndoială, în teoriile lui despre poezie, Macedonski nu se desparte complet de vechea tradiție poetică în creațiile sale, în pofida numeroaselor experimente novatoare pe care le-a adoptat cu entuziasm la nivel formal. Structural, el rămâne un romantic, mai apropiat de pașoptiști decât de Eminescu, poezia sa fiind în general retorică, terestră, adânc ancorată în contingent (încă din prefața-manifest a volumului *Poezii*, publicat în 1882, Macedonski făcea elogiul “poeziei sociale”, care vorbește “despre *om* și suferințele lui în mijlocul societății”, “mai mult despre *om* decât despre frunze”). Deși teoretizează versul liber (sau “symfonic”, cum îl numește el), pe care-l consideră chiar “forma cu care ar trebui să se investmânteze poezia viitorului” și este printre primii poeți europeni moderni care îl utilizează în mod programatic, în poemul *Hinov* (1880), renunță la el în următoarele creații. Și în ceea ce privește celelalte procedee moderne, impresia pe care o lasă aplicarea lor e aproape întotdeauna de experiment *ad hoc* excentric, cu rol demonstrativ, de curiozitate neluată prea în serios. Dacă poezia sa parnasiană se deosebește de toată poezia autohtonă anterioară influențată de estetica acestui curent (în special o parte a creației lui Bolintineanu) prin apetența sa specială pentru artificiu, prin faptul că, după cum arăta Tudor Vianu, emoția ei “pornește mai mult de la artă decât de la natură”, parnasianismul creațiilor lui Macedonski e rareori pur, el coexistând de obicei cu romantismul și, uneori, cu simbolismul. Unele rondeluri (ca, de pildă, *Rondelul rozelor ce mor* sau *Rondelul lucrurilor*) reflectă limpede poetica sugestiei, a vagului, definitorie pentru simbolism. Elementele recuzitei simboliste apar de altfel mai peste tot în creațiile sale, de la flori, parcuri, havuzuri, metale și obiecte prețioase, până la atmosfera specifică (târgul provincial, ploaia, nevroza) și “corespondențele” baudelairiene, însă simbolismul lui Macedonski e în general decorativ, prețios, mai aproape de manierismul unor Henri de Régnier sau Albert Samain. De la Baudelaire și nu numai, Macedonski reține satanismul (*Imn la Satan*), estetizarea macabrului (*Vaporul morței*) sau a senzualității grele (*Superb de forță brună*, *Brutala țepenie*), însă poemele sale nu ating niciodată demonismul și fiorul tragic baudelairean. Prin armonie imitativă, aliterații, rime interioare, onomatopee, monorime, repetiții, refrene ș. a., se poate spune că unele creații macedonskiene se apropie de idealul

simbolist *ut musica poesis*, însă mai degrabă în maniera instrumentalistă a lui René Ghil (*Lupta și toate sunetele ei*, *Înmormântarea și toate sunetele clopotului* ș. a.). Ceea ce-l desparte totuși pe Macedonski de simbolismul veritabil e discursivitatea, caracterul prea explicit al poeziei sale, care e foarte departe de “obscuritatea” de care vorbea Hugo Friedrich. Poezia lui nu e în nici un caz antimimetică, nu urmărește nici derealizarea mallarméană, nici dezumanizarea rimbaldiană și nici o altă logică decât cea a prozei, conform propriului deziderat. În concluzie, deși promotor ardent al celor mai noi idei poetice, Macedonski rămâne în practică doar un precursor al modernismului autohton (în accepțiunea dată de Hugo Friedrich termenului). Rolul său cel mai important e acela de catalizator și de director de conștiință, Macedonski organizând, sub egida “Literaturului”, prima mișcare modernistă de la noi, de orientare simbolistă, dar, în același timp, nu trebuie ignorată nici activitatea sa internațională, cu adevărat prestigioasă, el publicând în Franța (*Le Calvaire de feu*, 1906), făcându-se remarcă în cercurile literare europene, colaborând nu doar la revista simbolistă belgiană “La Wallonie” (alături de poeți de renume, ca Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren etc.), ci și la revista italiană “Poesia” (care-i publică în 1908 două sonete), înființată de F. T. Marinetti, viitorul conducător al uneia dintre cele mai radicale mișcări de avangardă ale secolului XX, futurismul (nu puține sunt de altminteri corespondențele dintre poemul macedonskian *Lupta și toate sunetele ei* și *Bombardament* de Marinetti, publicat în 1914 ca mostră de poezie futuristă).

E. Lovinescu și cenaclul *Sburătorul*. Felix Aderca și B. Fundoianu

Cel ce a impus termenul *modernism* în estetica și istoria literară românească, patronând totodată, prin intermediul revistei “Sburătorul” (1919-1922; 1926-1927) și al cenaclului cu același nume, mișcarea literară autohtonă organizată în epoca interbelică sub acest stindard, a fost Eugen Lovinescu, considerat de Ovid S. Crohmălniceanu drept “ultimul nostru mare critic de direcție”, care și-a folosit toate resursele spirituale și intelectuale în sprijinul orientării “moderniste”²⁴. Modernismul a fost definit de acesta în strânsă legătură cu teoria sincronismului, ca “un principiu de progres” pe tărâm literar-artistic. Pentru Lovinescu, *sincronismul* e o lege generală, valabilă în toate domeniile (economic, social-politic, cultural etc.), însemnând tendința formelor mai puțin evolute de a le imita pe cele superioare în năzuința lor firească spre perfecțiune; sincronismul – susține criticul – pune “într-o strânsă interdependență toate fenomenele, nu numai economice, ci și spirituale ale popoarelor europene, îndreptățește imitația ca una din formele înseși ale progresului”.²⁵ În ultima secțiune a *Istoriei literaturii române contemporane* (1927), E. Lovinescu definea modernismul românesc drept “o mișcare ieșită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880”, mișcare ce îngloba simbolismul, “modernismul interbelic” și “curente extremiste”, i. e. avangarda.²⁶ Partizan fidel al teoriei sincronismului, Lovinescu va admite principial toate fenomenele artistice novatoare, chiar și pe cele mai radicale. “Poziția ideologică – va afirma el – îmi impune (...) obligația morală de a admite teoretic orice inovare ca un element posibil de progres.”²⁷ Astfel, deși gustul său nu era pregătit încă să le asimileze, el va admite ca perfect valabile estetic și manifestările artistice radicale, respectiv curente de avangardă “extremiste”: “N-am duce acest studiu până la sfârșitul său logic de nu ne-am ocupa în capitolul final de ultimele încercări moderniste, dacă nu într-un spirit critic, prematur prin lipsa de perspectivă și incompetent prin pretenția literaturii noi de a ne dezeduca simțurile, pentru a o putea înțelege, totuși, într-un spirit pur informativ. O facem împotriva tuturor prejudecăților ce i s-ar putea pune în cale; faptul de a nu fi

²⁴ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, III, Editura Minerva, București, 1975, p.110.

²⁵ E. Lovinescu, *Memorii*, II, 1916-1931, Craiova, Editura Scrisul românesc, f. a., p.300.

²⁶ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, Editura Ancora, București, 1927, p.267.

decât o undă seismică a micilor curențe cu tendințe instabile ale literaturii de avangardă pariziană nu poate fi o pledică serioasă. Cum toate curențele au început prin a fi mișcări de avangardă și s-au împrăștiat tot atât de seismic, istoria literară are datoria de a le înregistra; și e cu atât mai mult în obligația noastră, cu cât la temelia acestui studiu am pus sincronismul și propagarea tuturor formelor de viață spirituală; oricare le-ar fi vitalitatea, ele trebuiesc, deci, privite ca fenomene naturale și, semne ale vremii, nu le putem înlătura din drumul nostru, după cum nici nu le putem judeca pe măsura sensibilității noastre formate.”²⁸ Cenaclul și revista “Sburătorul” vor fi deschise, de altfel, tinerilor scriitori moderniști (între care Ion Barbu, Felix Aderca, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Baltazar, B. Fundoianu, Ilarie Voronca etc.) o parte dintre aceștia debutând chiar în paginile revistei conduse de Lovinescu.

„Sburătorul” a încurajat „poezia nouă” inaugurată de simbolisti care – remarca E. Lovinescu – a instituit o nouă poetică, caracterizată prin sugestie, „intelectualizarea” sentimentelor (expresie a „rafinamentului și „complexității” omului modern) și „hermetismul”, expresie a îndepărtării omului civilizat de formele vieții primare: „Este o tendință a poeziei contemporane de a transpune realitatea într-un plan ireal și de a înlocui notația prin echivalențe. (...) Poezia modernă a ajuns la o adevărată problemă algebrică, ale cărei valori sunt însemnate prin cifre simbolice; pentru a fi percepută și mai ales gustată, pe lângă o anumită receptivitate emoțională, mai trebuie și o inițiere în expresia algebrică a senzațiilor.”²⁹ Rezultă o disociere importantă între limbajul poeziei și cel al prozei, pentru a sublinia ideea că poezia nu se adresează vulgului profan, ci puținilor aleși și de aceea expresia ei e în mod voit obscură (Ion Barbu, de pildă, e elogiat tocmai pentru ermetismul versurilor sale, „cu atât mai de admirat cu cât mai de neînțeles”).

Membru de bază al cercului *Sburătorul*, Felix Aderca a fost de la început un „asimilator instantaneu și succesiv al tuturor înnoirilor”, “un pionier al viitorului și al progresului” după cum îl va defini E. Lovinescu³⁰, influențând decisiv receptarea lui

²⁷ Idem, *Memorii*, II, *op. cit.*, p.300.

²⁸ Idem, *Istoria literaturii române contemporane*, II, *ed. cit.*, p.315.

²⁹ Idem, *Literatura Sburătorului*, în „Sburătorul”, nr.3, 1926.

³⁰ Idem, *Opere*, IX, ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George, Editura Minerva, București, 1992, p.164.

Proust³¹, Mallarmé, Valéry, Arghezi, a expresionismului, „viitorismului” (i. e. futurismului italian) etc. Aderca și-a făcut intrarea în literatură ca poet, publicând la Craiova, între 1910-1912, nu mai puțin de cinci plachete de versuri, fără ecou însă. Debutul propriu-zis are loc în „Noua revistă română” (nr.16 / 6 octombrie 1913), cu ciclul de versuri *Panteism*, remarcat de G. Călinescu pentru erotismul „fără sentiment, numai cu senzații” și pentru evocarea rece a „forțelor geologice”³², e. g.: „În pulsul cugetului meu / e ritmul greu / ce leagă Ursa Mare de Car, / Sirius de Scorpionul / pierduți în salonul / tăiat de covorul de cleștar...” Poemul *Unei femei de cretă*, publicat în aceeași revistă în 1914, aducea ca noutate absolută în poezia română, după cum va afirma E. Lovinescu după câțiva ani, sinestezia, adică „redarea unei impresii plastice printr-o impresie muzicală”, procedeu specific simbolismului, pe care poetul și criticul Aderca l-a susținut, se pare, cu pasiune. Lovinescu mai aduce ca exemplu două versuri din poemul *Sonata iubirii*, în care o senzație auditivă e redată printr-o altă senzație olfactivă: „Unde-i mâna care să dezlănțuie / Muzica prin aer, palpitând parfum.”

În „frământarea” *Sburătorului* (conform expresiei lui Aderca) s-a născut în 1929 și lucrarea teoretică *Mic tratat de estetică sau Lumea văzută estetic*, în care fenomenul estetic e definit prin negație, prin tot ceea ce *nu este* el: artistul „sănătos în concepții”, psihologismul, artistul „bine-crescut și moral”, artistul „reprezentant al unei clase sociale”, artistul „reprezentant al neamului său”, artistul „reprezentant al idealurilor omenirii”, artistul „reprezentant al ritmului vremii”, arta „o formă de cunoaștere” etc. Aderca absolutizează aici principiul lovinescian al *diferențierii*, susținând că artistul e o apariție “miraculoasă”, unică, el “n-are părinți și n-are urmași”, iar arta sa e un joc gratuit, lipsit de finalitate practică, valoarea ei constând în “autenticitate”.³³ Dacă “ființa estetică perfectă” este, după Aderca, copilul, critica literară e cu desăvârșire inutilă, căci ea “n-are altă valoare decât aceea a individului care o exercită și nu va putea ridica pe nici unul din cititorii săi la treapta de percepție la care se află dacă cititorii săi n-au

³¹ Aderca este autorul primului studiu despre Proust scris în România (1922), refuzat de „Viața Românească” întrucât romancierul francez era în acel moment, în opinia lui M. Sevastos, „prea necunoscut ca să tipărim despre el atâtea pagini”.

³² G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1981, p.791.

³³ F. Aderca, *Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic*, Editura “Ancora” S. Benvenisti & Co., București, f. a., p.63.

aceeași calitate receptivă sau una superioară”.³⁴ Nu numai pe tărâmul ideilor rămâne Aderca “un nonconformist absolut” (după cum își definea el un personaj, Ionel Lăcustă-Termidor), ci și în acela al creației artistice, întreaga literatură pe care a scris-o constituind parcă un răspuns polemic la literatura tradițională, în mare vogă în momentul respectiv.

Un alt spirit nonconformist format în atmosfera *Sburătorului* este B. Fundoianu (Benjamin Fondane), astăzi un nume de notorietate internațională. Susținător teoretic al curentelor de avangardă, întemeietor la București al teatrului de avangardă “Insula” (1922), corespondent al revistei “Integral” la Paris (1925-1927), prieten cu Brâncuși și Șestov, Fundoianu a fost un susținător înflăcărat al modernismului, influențând în mod direct, prin ideile sale, pe viitorii avangardiști Ilarie Voronca, Claude Sernet, F. Brunea, Ion Călugăru ș. a., grupați în jurul său la cenaclul *Sburătorul*. Primul volum important publicat de B. Fundoianu, anticipând traiectoria sa ulterioară, *Imagini și cărți din Franța* (1922), are un sens polemic manifest, enunțat fără echivoc de autor în prefață: intenția de a scrie o carte despre literatura franceză n-a fost deloc întâmplătoare, ci pentru a demonstra implicit că întreaga literatură română n-a fost în fond decât „un simplu parazitism” al acesteia. Fundoianu răstoarnă astfel teoria lovinesciană a sincronismului, considerând că imitația n-a produs și nu poate produce valori autentice: „D. Iorga a notat admirabil cândva cât am fost de franțuiziți cu logofătul Conachi, lamartiniani cu Bolintineanu, hugolatri cu Alecsandri. Lista se poate continua. Bălcescu nu l-a uitat pe Lamennais, cum nu l-a uitat Costache Negruzzi pe Prosper Mérimée. Macedonski a început cu Musset și a sfârșit cu Mallarmé. De la 1900 până astăzi, peisajul literar își datorește orientarea și substanța lui Baudelaire, și lui Verlaine, și lui Laforgue.”³⁵ În opinia autorului, există doar două excepții: Eminescu („singurul nostru scriitor genial”) și Filimon („un maniac”), care au fost influențați de romantismul german. Iar acest „parazitism” s-ar datora unei fatale neputințe a scriitorilor români de a asimila creator modelul străin, neputință la care se adaugă absența talentelor veritabile, „capabile să facă dintr-o nutriție străină ceva ordonat și propriu”. Și mai gravă e acuzația că „n-avem un suflet – un suflet diferit și personal – de vreme ce nu putem crea o literatură care să stea

³⁴ *Ibidem*, p.81.

³⁵ B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, ediție de Vasile Teodorescu, studiu introductiv de Mircea Martin, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Minerva, București, 1980, p.24.

în picioare, fără nici o înrâurire din afară”.³⁶ Astfel, sufletul lui Sadoveanu poate fi lesne redus la cel slav, sufletul lui Coșbuc la cel sârb etc., iar în ansamblu cultura română poate fi considerată „o colonie a culturii franțuzești”. Ca atare, ea nu are valoare în sine, neputând stârni interes decât dacă ar fi anexată cu totul celei franceze: „Dacă un fenomen – nu cultural, ci biologic – nu schimbă curând albia noastră sufletească, trebuie să primim cu bucurie rolul – dacă ni se va îngădui – de a fi cetățenii, puțin personali, dar harnici, ai culturii franțuzești.”³⁷ Teza e, fără îndoială, exagerată, autorul având altminteri nu numai o dată ocazia de a se contrazice, când va aprecia originalitatea lui Arghezi, Maniu, Călugăru ș. a. Importantă rămâne însă nemulțumirea față de condiția de etern provincial și nevoia exasperată de a o depăși, înscriindu-se pe orbita valorilor universale. Pariu câștigat în cele din urmă, precum se vede.

³⁶ *Ibidem*, p.25.

³⁷ *Ibidem*, p.26.

Conceptul de avangardă

După cum arată Adrian Marino, cuvântul de origine franceză *avant-garde* (garda din față) era utilizat încă din Evul Mediu în sfera militară, desemnând un mic detașament ce deschidea drum grosului armatei în înaintarea ei către pozițiile inamicului.³⁸ Deși termenul și-a dezvoltat un sens figurat încă din Renaștere, valoarea sa metaforică de poziție avansată, progresistă, în toate domeniile vieții sociale (nu doar în artă, ci și în știință, tehnică, politică etc.) a apărut abia în secolul al XIX-lea. Evident că această accepțiune păstrează întreg conținutul militant inițial: orice avangardă se declară dușmanul neîmpăcat al tradiției, identificată cu vechile instituții (inclusiv cu cea a literaturii) și cu toate formele perimate, iremediabil osificate, pe care visează să le nimicească într-un grandios holocaust purificator (astfel, de pildă, în primul manifest al futurismului italian din 1909, F. T. Marinetti preconiza distrugerea tuturor muzeelor și bibliotecilor, iar în al doilea manifest al suprarealismului, publicat în 1930, André Breton susținea că: “Trebuie făcut totul, toate mijloacele trebuie să fie bune pentru a ruina ideile de *familie*, de *patrie*, de *religie*.”³⁹ Probabil cea mai bună definiție a avangardei a fost dată tot de un avangardist, cine altul decât Eugen Ionescu, care în 1966 scria:

“Prefer să definesc avangarda în termeni de opoziție și de ruptură. În vreme ce majoritatea scriitorilor, artiștilor, gânditorilor se imaginează ca aparținând timpului lor, autorul rebel are conștiința de a fi împotriva timpului său. În realitate, gânditorii, artiștii, sau personalitățile de orice natură nu mai îmbrățișează, de la un moment dat, decât forme sclerозate, ei au impresia că se instalează din ce în ce mai temeinic într-un ordin ideologic, artistic, social oarecare – care li se pare actual, însă care deja se clatină, are fisuri pe care ei nu le bănuiesc. În realitate, prin însăși forța lucrurilor, din momentul în care un regim e stabilit, el e depășit. Din momentul în care o formă de expresie e cunoscută, ea e deja perimată. Un lucru spus e deja mort, realitatea e dincolo de el. El este un gând împietrit. Un mod de a vorbi – așadar un mod de a fi – impus sau pur și simplu admis e deja inadmisibil. Avangardistul este ca un dușman în chiar interiorul cetății pe care se înverșunează s-o dărâme, împotriva căreia se răzvrătește, căci, aidoma unui regim, o formă de expresie stabilită e și o formă de opresiune. Avangardistul este

³⁸ A. Marino, *Dicționar de idei literare*, I, Editura Eminescu, București, 1973, p.179.

³⁹ A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, în *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1998, p.77.

opozantul față de sistemul existent. El e un critic a ceea ce este, criticul prezentului – și nu apologetul său. Să critici trecutul e ușor, mai ales atunci când regimurile de la putere te încurajează ori tolerează; aceasta nu e decât o solidificare a stării de lucruri actuale, o sanctificare a sclerozei, o plecare a capului în fața tiraniei și a pompierismelor.”⁴⁰

S-ar putea deduce așadar, pe urmele lui Matei Călinescu ș. a., că esențială pentru avangardă e negația, împinsă uneori până la nihilismul absolut, chiar cu prețul auto-anihilării (astfel, după ce a negat totul, dadaismul a sfârșit prin a se nega pe sine pentru a nu eșua într-o formulă, într-un alt clișeu). Însă acest spirit polemic manifest nu e îndreptat numai împotriva unor forme estetice vetuste, ci împotriva unui întreg mod de a fi, *burghez* prin excelență, i. e. convențional, ipocrit, mercantil, satisfăcut de sine. Ca atare, revolta avangardistă trebuie privită înainte de toate ca expresia unui rău existențial insurmontabil, a unei stări de exasperare ajunse la paroxism (“Scriu pentru că viața mă exasperează”, declara Geo Bogza în paginile revistei avangardiste “unu”). Neavând de multe ori o țintă precisă, această furie poate lua forma negației de dragul negației (emblematică e formula dadaistă “antiarta pentru antiartă”), a nonconformismului absolut, ca în al doilea manifest al suprarealismului:

“ (...) suprarealismul nu se teme a-și face o dogmă din revolta absolută, din insubordonarea totală, din sabotajul în regulă și nu așteaptă nimic altceva decât violență. Actul suprarealist cel mai pur constă în a coborî în stradă cu revolverul în mână și a trage la întâmplare, cât poți, în mulțime. Cine n-a avut, măcar o dată, dorința de a sfârși cu micul sistem de înjosire și cretinizare în vigoare are locul său bine stabilit în această mulțime, cu burta la înălțimea tunului.”⁴¹

Va să zică, înainte de a-și defini o estetică proprie, fiecare avangardă s-a definit printr-o *etică*: a negației și a revoltei. Evident că nimeni dintre avangardiști n-a aplicat *ad litteram* nici îndemnul anarhist al lui Breton, nici pe acelea ale lui Marinetti, însă toate aceste declarații incendiare, ca și pamfletele virulente, reprezentațiile de un prost gust strident, ca de altfel, toate formele de manifestare “artistică”, erau în mod programatic menite a șoca, a-l “epata pe burghez”, în scopul “transformării profunde a omului” (A. Breton). Ideal soteriologic de sorginte romantică, fără îndoială, ca și “nonconformismul

⁴⁰ E. Ionesco, *Discours sur l'avant-garde*, în *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1998, pp.77-78.

⁴¹ A. Breton, *ed. cit.*, p.74.

absolut” (A. Breton), disprețul total față de orice norme și dogme instituționalizate – între altele, față de Artă și Literatură, monștri sacri deveniți odioși tocmai datorită identificării lor cu Convenția, deci cu încătușarea spiritului; apare chiar o opoziție ireductibilă între *poezie* și *literatură*, prima fiind privită ca singura formă autentică de exprimare a ființei, în vreme ce a doua e identificată cu obediența interesată față de formule și canoane oficiale, mumificate. “S-au făcut întotdeauna greșeli, dar cele mai mari greșeli sunt poemele care-au fost scrise”, declară Tristan Tzara, iar în *Manifest activist către tinerime* (“Contimporanul”, 1924), Ion Vinea proclamă: “Jos Arta / căci s-a prostituat!” Emblematic pentru această atitudine e pamfletul *Un cadavru*, publicat de suprarealiștii francezi la moartea scriitorului Anatole France (numit cu dispreț “un literator”), ca și excomunicările celor ce se făcuseră vinovați de a fi visat consacrarea oficială, gloria literară.

Faptul că țelul suprem al avangardiștilor era eliberarea completă a omului prin schimbarea tuturor formelor vieții sociale explică manifestările publice zgomotoase, căutarea cu orice preț a scandalului de dragul scandalului (spectacolele dada se încheiau de multe ori cu încăierări generale), chiar cu riscul autonegării (Tzara va ajunge să declare că: “Dada nu înseamnă nimic.”) Proliferează acum o bogată literatură a manifestelor, pamfletelor și afișelor incendiare, mai importantă într-o primă fază decât literatura propriu-zisă (astfel, de pildă, în primul manifest futurist, Marinetti nu vorbește deloc despre poezie, abia după trei ani urmând să apară *Manifestul tehnic al literaturii futuriste*, cu binecunoscutele formule “abolirea sintaxei” și “cuvintele în libertate”). Comune tuturor acestor manifestări sunt luarea în răspăr a tuturor convențiilor prin deriziune, farsă, kitsch, calambururi absurde (Breton va instituționaliza “umorul negru”, publicând și o antologie), precum și o anumită retorică patetic-grandilocventă de sorginte nietzscheană (tot la Nietzsche trebuie căutat și modelul existențial al lui *vivere pericolosamente* (Marinetti), precum și al acelei furii contestatare definitorii pentru avangardă).

Totuși, după dărâmarea vechilor idoli, fiecare mișcare de avangardă aspiră, inevitabil, să pună alții în loc (expresionismul postulează întoarcerea la miturile primordiale, la “fenomenele originare”, futurismul, dimpotrivă, face elogiul vitezei, mașinii și al “omului multiplicat”, suprarealismul vizează explorarea inconștientului);

numai dadaismul face excepție, complăcându-se într-un nihilism absolut. Acest elan constructiv se concretizează finalmente într-un program estetic, susținut cu intransigență sectară (caracterul programatic e o altă caracteristică definitorie a avangardismului). Astfel, deși toate avangardele au în comun dorința de schimbare a formelor învechite, de obicei nici una dintre ele nu e dispusă să le accepte pe celelalte, fiecare considerându-se mai viabilă, mai legitimă (spre exemplu, integraliștii români considerau că futurismul era “o incompletă școală de sport”, că expresionismul era “feminin”, că suprarealismul nu răspundea “ritmului vremii” etc.) În această fază, avangarda devine, în mod paradoxal, dogmatică⁴² (după ce-și făcuse un titlu de glorie din negarea tuturor dogmelor), anunțându-și astfel iminenta disoluție; cu excepția suprarealismului, care a căutat mereu noi mijloace de expresie, nici o mișcare de avangardă n-a avut o viață prea lungă, explicația ținând de însăși logica procesului dialectic: negație – negarea negației – afirmație. Fiind, prin însăși natura ei, contestatară, orice avangardă sfârșește, mai devreme sau mai târziu, prin a fi contestată, însă moartea ei se datorează de fapt întotdeauna perimării, uzării formulei pe care a fetișizat-o.

După Matei Călinescu, avangarda s-ar înscrie tipologic în paradigma modernismului, în opoziție netă cu tradiționalismul.⁴³ Încrezătoare, ca și modernismul, în mitul progresului, având o vocație prin excelență “viitoristă”, avangarda se distanțează totuși de acesta prin radicalizarea atitudinii contestatare, până la intoleranță fanatică (ca în cazul discursului religios, există o retorică specifică discursului avangardist, foarte asemănătoare prin intransigența tonului). Ca atare, avangarda ar putea fi definită ca un “modernism extrem”⁴⁴, rolul ei, eroic, fără îndoială, fiind acela de a lupta pe viață și pe moarte cu tradiția anchiloza(n)tă și de a se sacrifica în această luptă pentru a asigura victoria finală a modernismului (fără inovarea radicală a mijloacelor de expresie, pe care a realizat-o la vremea ei avangarda, receptarea modernismului în ansamblu n-ar fi fost prea curând posibilă). Totuși, importanța fenomenului nu poate fi redusă numai la acest rol de pionierat artistic, astăzi valoarea multor creații din zona avangardismului nemaifiind pusă la îndoială.

⁴² A. Marino, *op. cit.*, pp.206-207.

⁴³ M. Călinescu, *Cinci fețe al modernității*, Editura Univers, București, 1995, p.88.

⁴⁴ A. Marino, *op. cit.*, p.195.

Definirea avangardei drept “extremismul modernismului” nu poate fi în nici un caz satisfăcătoare atunci când se aduce în discuție discursul poetic. Căci dacă poeții din zona “modernismului moderat” (cf. M. Scarlat), ca Arghezi, Blaga sau Barbu, au avut repede priză la public, discursul lor necontrazicând flagrant codurile tradiționale, în cazul avangardiștilor avem de-a face cu o veritabilă revoluție a limbajului poetic, cu o schimbare radicală de paradigmă estetică, astfel încât s-ar putea vorbi chiar de o ruptură, de o opoziție netă nu doar în ceea ce privește raportul *avangardism / tradiționalism*, ci și în cazul raportului *avangardism / modernism*. Mircea Martin rezolvă foarte simplu această ecuație, în termeni saussurieni: dacă modernismul înseamnă mai ales “de-semnificarea semnificațiilor”, avangardismul înseamnă în primul rând “de-semnificarea semnificațiilor”. Astfel, “insurecția” avangardiștilor nu vizează doar formele tradiționale, “forma însăși e destructurată, pulverizată”, iar dezagregarea formelor “sfârșește prin a exprima dezagregarea conținuturilor înseși”.⁴⁵ Conform acestei teorii, însă, un poet ca B. Fundoianu nu poate fi încadrat în categoria avangardismului, ceea ce riscă să provoace alte confuzii. Deși pertinentă în multe situații, absolutizarea uneia dintre cele două direcții se dovedește procustiană atât în cazul avangardismului, cât și în acela al modernismului, care au inovat la ambele nivele ale semnului poetic. Distincția dintre cele două categorii ar trebui să vizeze mai degrabă ideea de structură și de transcendență a sensului, care, dacă se regăsesc, ambele, în cazul poeziei modernismului, ceea ce justifică și omologarea acestuia de către critica tradițională, sunt aproape întotdeauna negate în poeziile avangardiste, astfel încât, pentru poezia de avangardă (mai cu seamă suprarealistă) e nevoie de o cu totul altă grilă de lectură decât în cazul poeziei lui Arghezi sau Blaga, de pildă.

Adrian Marino consideră că, în viziunea avangardei, “elementul central, suportul însuși al noii poezii este, indiscutabil, imaginea”, văzută ca “produsul relațiilor celor mai inedite dintre elementele universului psihic și (sau) fizic”.⁴⁶ Creația poetică avangardistă ar consta deci eminamente în “prezentarea unei imagini”, adică a unui “complex intelectual și emoțional într-un anumit moment”. De notat însă că nu avem de-a face cu o

⁴⁵ M. Martin, *En guise d'introduction. Sur l'avant-garde en general et l'avant-garde roumaine en particulier*, în “Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires”, Editura Univers, București, nr.1-2, 1994, p.4.

imagine poetică obișnuită, ci, conform definiției poetului Pierre Reverdy (*Essai d'esthétique littéraire*, 1917), cu o “creație pură a spiritului”, născută nu dintr-o comparație oarecare, ci din apropierea a două realități mai mult sau mai puțin îndepărtate. Atât Marinetti, cât și Tzara, Breton ș. a. vor subscrie la această opinie, transformând discursul poetic într-un lanț neîntrerupt de imagini insolite, menite să provoace un adevărat “șoc emoțional” (Breton). După A. Marino, demersul artistic avangardist urmărește “instaurarea unei noi ordini estetice care trebuie să se soldeze cu emergența unui *limbaj poetic*”.⁴⁷ Iar acest limbaj inedit e născut din negarea celui tradițional cu toate convențiile lui (sunt abolite vechile discriminări *poezie / proză, poetic / cotidian, literar / colocvial* etc.), ba mai mult, vrea să fie “complet eliberat de interdicțiile comunicării sociale, cât și de scoriile comunicării uzuale: limbaj absolut, original, autentic, «poetic» sută la sută”.⁴⁸ Astfel se explică experimentele inedite în căutarea unei limbi poetice pure, universale: expresioniștii năzuiesc să regăsească “poemul original” dinaintea cuvântului (*Urgedicht*), poemul-strigăt (*Urschrei*), futuriștii, dadaiștii și suprarealiștii caută o limbă poetică transnațională și supraratională (V. Hlebnikov inventează limba “zaum”, Tzara compune poeme “negre”, V. Teodorescu scrie un poem în “leopardă”, alți poeți scriu poezie fonetică, suprarealiștii caută limbajul inconștientului etc.) Din acest demers decurg și principalele trăsături ale discursului poetic: destructurarea, pulverizarea nucleului semantic, imagismul (focalizarea asupra imaginii și nu asupra figurilor⁴⁹), literalitatea. Discursul poetic nu mai încearcă să traducă în cod literar o idee preexistentă sau să trimită la un referent anume, ci semnificația se încheagă chiar în momentul scriiturii, pe măsură ce textul se scrie. Astfel, poemul devine o “operă deschisă” prin excelență, ba mai mult chiar, o “operă în mișcare”, accentul deplasându-se de pe semnificat pe jocul combinatoriu al semnificanților, într-o semioză infinită.

O altă disociere care se impune e aceea dintre *avangardă* și *experimentalism*. Primul care a făcut-o a fost Angelo Guglielmi, care acum trei decenii a publicat un eseu chiar cu acest titlu. Distincția terminologică propusă de acesta pornește de la observația

⁴⁶ A. Marino, *Le langage poétique selon l'avant-garde*, în “Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires”, publ. cit., p.70.

⁴⁷ *Ibidem*, p.71.

⁴⁸ *Ibidem*, p.73.

⁴⁹ G. Duda, *Trăsături tipologice ale avangardei literare românești*, în *Literatura românească de avangardă*, Editura Humanitas, București, 1997, p.39.

că, instituționalizându-se, avangarda “istorică” a determinat eliberarea totală a expresiei, astfel încât, întrucât acum totul este permis, o nouă avangardă nu-și mai are rostul; mai mult chiar, în aceste condiții, orice formă de anarhism cultural, departe de a mai putea deveni un stimulent pentru progresul culturii, apare, dimpotrivă, ca moment întârziat, ca mișcare reacționară opunându-se însuși acestui progres:

“Problema culturii contemporane este nu combaterea valorilor negative, întrucât acestea nu constituie un obstacol în calea valorilor pozitive. Și unele și altele coexistă în același plan. Se impune necesitatea de a învăța să distingem. Selecția unora se transformă în moartea celorlalte. Armele necesare sunt o exercitare mai asiduă a inteligenței și dezvoltarea conștiinței critice. Situația culturii contemporane se aseamănă cu aceea a unui oraș din care dușmanul a fugit după ce l-a împânzit cu mine. Ce va face învingătorul care se află la porțile orașului? O să trimită trupe de asalt ca să cucerească un oraș deja cucerit? Dacă ar face-o ar mări haosul, provocând noi ruine inutile și moarte. Mai degrabă va aduce din spatele frontului detașamente specializate care vor înainta în orașul părăsit nu cu mitraliere ci cu aparate Geiger. Și mulțumită noilor drumuri pe care le vor deschide (drumuri firește extraordinare, construite în locuri neprevăzute și deosebite de cele tradiționale) va putea fi reluată circulația în oraș. Va fi fără îndoială o circulație anevoioasă, obositoare, nesigură. Va simți nevoia să «încerce» treceri și drumuri mereu noi. Va fi o circulație experimentală.”⁵⁰

Deși continuă efortul înnoitor al avangardei, experimentalismul nu vizează demolarea din temelii al edificiului vechii literaturi, ci valorifică toate experimentele novatoare de până atunci într-o sinteză originală. În loc de nihilism și anarhie, construcție și rigoare formală. Fazei distructive a terorismului avangardist îi urmează acum etapa constructivă a experiențelor creatoare.

După Guglielmi, avangarda s-ar fi identificat numai cu primul moment al acestui proces ciclic, “acela al rupturii cu trecutul, al denunțării structurilor stilistice tradiționale” și, ca atare, demersul său, deși, fără îndoială, important din punct de vedere cultural, întrucât a contribuit decisiv la “provocarea crizei definitive a câtorva valori tradiționale golite de înțeles”, nu prezintă aceeași importanță și din punct de vedere al rezultatelor

⁵⁰ A. Guglielmi, *Avangardă și experimentalism*, apud C. M. Ionescu, *Generația lui Neptun*, Editura pentru literatură universală, București, 1967, p.162.

sale artistice. Conchizând că experimentalismul reprezintă “stilul culturii actuale”, Guglielmi susține că, spre deosebire de avangarda “istorică”, a cărei revoluție era îndreptată mai ales împotriva structurii exterioare a limbajului tradițional, deci a instrumentului comunicării, acțiunea inovatoare a acestuia vizează în primul rând funcțiile comunicării. Întrucât instrumentul e acum uzat, iremediabil compromis, această operație nu mai este polemică, ci constituie o experiență care trebuie să se desfășoare “în laborator”, cu multă “prudență”, succesul ei depinzând de “gradul de organizare a laboratorului”. Orientarea sa trebuie să fie în primul rând spre “căutarea unor noi structuri expresive, spre descoperirea unor noi combinații stilistice, în care se varsă materialele cele mai neprevăzute și deschise contaminărilor lexicale celor mai cutezătoare”.⁵¹ Dincolo de instituirea unei discriminări tipologice procustiene a celor două fenomene (avangardismul e prin excelență negativist, în vreme ce experimentalismul e constructiv), e limpede că distincția terminologică propusă de A. Guglielmi vizează două fenomene istorice diferite, astfel încât a identifica avangardismul românesc cu experimentalismul⁵² nu poate decât să genereze noi confuzii.

⁵¹ *Ibidem*, p.162.

⁵² vezi M. Mincu în studiul introductiv la *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, București, 1983.

Coordonatele avangardismului românesc

Născut în primele decenii ale secolului trecut din nevoia unei veritabile revoluții care să cuprindă toate palierele existenței, avangardismul românesc a reprezentat un fenomen de ruptură, vizând în principal primenirea literaturii și artei autohtone, încremenite în tipare vetuste ce nu mai corespundeau noilor realități sociale. Chiar dacă un Mihail Drăgănescu, directorul ziarului craiovean „Democrația”, care publica primul manifest al futurismului italian exact în ziua în care acesta apărea în ziarul parizian „Le Figaro” (20 februarie 1909), era de părere că, spre deosebire de italieni, românii nu aveau pe atunci „muzee de inundat și biblioteci de incendiat”, o anumită stare de nemulțumire, de exasperare față de închistarea provincială a culturii autohtone exista, fără îndoială. Astfel s-ar putea explica faptul că prozele absurde ale unui funcționar lipsit de veleități de *literator* (i. e. de scriitor profesionist), Demetru Demetrescu-Buzău (cunoscut ulterior sub numele de Urmuz, după pseudonimul inventat de Arghezi) făceau mare vâlvă la începutul secolului prin cafelele bucureștene, devenind apoi un model fundamental de scriitură pentru toți avangardiștii, la fel cum Urmuz omul, care n-a visat, se pare, gloria literară și s-a sinucis fără nici o explicație, va deveni pentru ei un model moral, supradimensionat și transformat chiar într-un adevărat mit (avangardiștii îi vor publica toate scrierile, îi vor dedica ode, numere omagiale, iar Geo Bogza va edita în 1928 la Câmpina o revistă intitulată chiar „Urmuz”). Pe seama aceleiași exasperări ar trebui pus și demersul antipoetic întreprins în deceniul al doilea de poezii Adrian Maniu, Ion Vinea și Tristan Tzara, care, în poemele publicate în revistele „Simbolul”, „Chemarea” ș. a., neagă în mod sistematic tiparele poeziei tradiționale postromantice și postsimboliste (de altfel, ultimii doi vor deveni repere de maximă importanță ale avangardei românești: Tzara va părăsi definitiv România în 1915 și va întemeia la Zürich dadaismul, devenind ulterior unul dintre cei mai respectați colaboratori ai publicațiilor românești de avangardă, iar Vinea va edita între 1922-1932, în colaborare cu pictorul și arhitectul Marcel Iancu, prima revistă de avangardă românească, „Contimporanul”).

În manifestele avangardiste, nevoia imperioasă a înnoirii din temelii a limbajului artistic prin negarea vechilor formule va fi exprimată de multe ori în termeni radicali, e. g.: „Jos Arta, / căci s-a prostituat!” (I. Vinea, *Manifest activist către tinerime*, în

„Contimporanul”, nr.46 / 16 mai 1924), sau „uraaa uraaa uraaaaa / arde maculatura bibliotecilor” (Sașa Pană, *Manifest*, în „unu”, nr.1 / aprilie 1928). Din perspectiva avangardei, tradiția reprezintă o forță coercitivă, malefică, ce frânează elanul novator. Mai explicit e exprimat acest deziderat al revoluției estetice purificatoare într-un alt manifest publicat de Scarlat Callimachi în nr.4 / 13 decembrie 1924 al revistei „Punct”:

„[...] Am rupt orice legătură cu arta trecutului, căci secolul nostru de emoții puternice și fulgerătoare are nevoie de forme noi pentru manifestările lui de artă. Nu putem continua a făuri opera de artă după rețetele și tehnicile vechi, să zicem mai bine învechite, căci majoritatea așa zișilor paseiști nu sunt decât mediocri fotografi ai premergătorilor lor geniali. Pentru a distruge această plagă a diferitelor arte, nu putem decât uza de mijloacele cele mai violente pentru a săpa o prăpastie cât mai adâncă între operele artiștilor constructiviști și operele degenerate ale artiștilor sterpi, cari se sbat în propriul lor glod, făcând semne desperate, stupide, comice, pe care le numesc senzații vizibile de artă. Trebuie să distrugem, cu riscul violențelor și exagerațiunilor inerente unei revoluții – fie ea și în artă – toate creațiile submediocre fie în pictură, fie în literatură, fie în sculptură și muzică. Trebuie să sădim în privirile speriate, revoltate, ale publicului, plăcerea contemplării a formelor noi de artă. Trebuie să facem, încetul cu încetul, ca iubitorii de artă să huiduiască din proprie inițiativă pe toți fotografi, pe toți inițiatorii, pe toți impotenții artei paseiste. (Am întrebuințat poate greșit cuvântul de „artă”, în ultima parte a frazei alăturate, căci: fotografia, plagiatul, imitația nu sunt specii de artă).”

Concentrându-și eforturile în direcția realizării acestui ideal revoluționar comun, primii avangardiști au respins în principiu ideea înregimentării într-un curent anume, acceptând orientările artistice cele mai diverse, de multe ori chiar divergente. Astfel se explică eclectismul primelor reviste și grupări de avangardă din epoca interbelică (fenomen întâlnit de altfel și în alte țări), dorința realizării unei „sinteze moderne” a tuturor direcțiilor novatoare din arta contemporană, precum și schimbările spectaculoase ale formulei estetice (poeti ca Ion Vinea, Ilarie Voronca, Stephan(e) Roll, ori pictori ca Marcel Iancu, Mattis-Deutsch, Maxy sau Victor Brauner vor evolua rapid de la expresionism la dadaism, cubism, constructivism, futurism și/sau suprarealism, în funcție de gustul și temperamentul fiecăruia, dar și de orientarea generală a grupului din care

faceau parte). Totodată, e de remarcat caracterul cosmopolit al publicațiilor avangardiste, care au întreținut strânse legături cu revistele omologe din străinătate și au găzduit în paginile lor numeroase materiale primite de la principalii promotori ai avangardismului internațional (revista „Contimporanul” organizează chiar, începând din 1924, cinci expoziții de artă modernă la care participă artiști din mai multe țări: astfel, de pildă, la prima expoziție participă Kurt Schwitters, Paul Klee, Hans Arp, Hans Richter, Viking Eggeling, C. Buholz, E. R. Vogenauer, Louis Kassak, Karl Teige, Tereza Zarnouwerowna, M. Szczuka, Marc Darimont, Joseph Peters, Arthur Segal, Constantin Brâncuși, Marcel Iancu, Max Herman Maxy, János Mattis-Teutsch, Milița Petrașcu, Victor Brauner și Dida Solomon). Acest cosmopolitism va caracteriza de altfel întreaga avangardă autohtonă, căci și în condițiile de izolare de după 1945 suprarealiștii din al doilea val (Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost și Virgil Teodorescu) vor nutri dorința fierbinte de a fi recunoscuți pe plan internațional, publicând în franceză, organizând expoziții și participând la manifestări suprarealiste internaționale etc. De altminteri, din nevoia păstrării libertății de exprimare în condițiile ascensiunii vertiginoase a totalitarismelor (fascismul și apoi comunismul), mare parte dintre avangardiștii români se vor expatria, cei mai mulți în Franța.

Ca și în celelalte țări europene, avangardismul românesc a însemnat o revoluție estetică radicală (nu fără legătură cu revoluția socială de inspirație sovietică), o schimbare totală de paradigmă estetică în toate domeniile artistice. Astfel, dacă în literatură aventura dadaistă declanșată de Tristan Tzara în 1916 va duce destructurarea limbajului poetic până la limita nonsensului, pe tărâmul artelor plastice, revoluțiile prin culoare impresionist-fauviste de la începutul secolului vor fi urmate după nici două decenii de revoluțiile prin formă în sensul simplificării și schematizării geometric-abstracte cubiste și constructiviste, iar arhitectura se vrea acum funcțională, epurată de ornamente inutile și cultivând formele geometrice pure: astfel, datorită îndrăznețelor proiecte arhitecturale realizate de Marcel Iancu, Horia Creangă, Duiliu Marcu, Henrietta Delavrancea ș.a., Bucureștiul a devenit în perioada interbelică una dintre capitalele cele mai moderne din Europa. Incontestabil, experimentele novatoare ale avangardiștilor români s-au sincronizat perfect cu cele apusene, uneori chiar (ca în cazul poeziei lui Tzara, prozei lui Urmuz, sculpturii lui Brâncuși, picturii lui Marcel Iancu, Arthur Segal ș.a. sau arhitecturii

civile realizate de Marcel Iancu sau Horia Creangă, de pildă) devansându-le. În articolul *Modernism și tradiție*, publicat la 26 ianuarie 1924 în celebra revistă de stânga „Cuvântul liber”, la care colaborează majoritatea avangardiștilor, poetul Ion Vinea subliniază foarte clar acest lucru, susținând chiar că modernismul românesc e un „modernism de export” și că, datorită lui, cultura română a dăruit pentru prima oară ceva cu adevărat original culturii universale:

„În ceea ce privește însă modernismul afirmat mai ales de la 1917 încoace, el e, colac peste pupăză, în contrast cu întreaga noastră literatură și artă de la 1800 încoace, – un modernism de EXPORT. Pentru întâia dată am dăruit ceva străinătății care recunoaște. Azi e universal recunoscut că sculptorul Brâncuși a influențat prin elevii săi Liepschitz și Arhipenco, mult mai celebri decât maestrul însuși, întreaga plastică modernă. În toate cercurile de artă străine se știe rolul jucat de Marcel Iancu în propagarea cubismului încă din 1915, după cum se știe că acest mare artist a lucrat primele reliefuri cubiste în apus. În sfârșit, prietenul nostru Tristan Tzara, care publica versuri în «Chemarea», 1915, a stârnit apoi întregul curent literar care a dezlipit de învechitul tipic al simbolismului tineretul din Franța, Germania, Elveția și America. Orice tânără revistă din aceste țări e o mărturie a neînsemnatei isprăvi pusă la cale aici, înainte de război, și care izbăvește pe moderniștii români de acuzația «importului».”

În evoluția avangardismului românesc se pot identifica trei etape distincte. Prima, cu un caracter eminent estetic, e cuprinsă aproximativ între 1922 (când apare primul număr al revistei „Contimporanul”) și 1933 (când își încetează activitatea ultima revistă de avangardă importantă, „Alge”); a doua, cu un caracter preponderent politic, e cuprinsă între 1933 (când apar revistele „Viața imediată” și „Cuvântul liber”, în paginile cărora avangardiștii încep să susțină ideea unei arte angajate) și 1940 (când, datorită cenzurii politice și legilor antisemite, ziarele de stânga sunt suprimate, iar majoritatea avangardiștilor, fiind evrei, sunt împiedicați să mai publice); în fine, a treia, marcată de activitatea singurului grup declarat suprarealist, e cuprinsă între 1940 și 1947 (când, în condițiile instaurării noii dictaturi proletare, arta modernistă, considerată „burgheză”, „decadentă”, nu mai e tolerată oficial). Prima etapă s-a caracterizat în primul rând prin dorința – dramatică, se poate spune – înnoirii limbajului artistic, aspectul politic fiind

secundar. Poeții și artiștii avangardiști s-au grupat dintru început în jurul revistelor importante, transformate în adevărate tribune – „Contemporanul”, „75 H. P.” (octombrie 1924), „Punct” (noiembrie 1924-martie 1925), „Integral” (martie 1925-aprilie 1928), „Urmuz” (ianuarie-iulie 1928), „unu” (aprilie 1928-decembrie 1932), „XX - literatura contemporană” (ianuarie-mai 1929) „Alge” (septembrie 1930-mai 1933), „Liceu” (august-septembrie 1932) etc. –, susținând, prin manifeste și articole-program explozive, cele mai noi orientări artistice și situându-și demonstrativ creațiile în coordonatele estetice ale acestora: de la constructivismul plastic și futurismul poetic promovate până prin 1928 de către Marcel Iancu, M. H. Maxy, J. Mattis-Teutsch, Victor Brauner, Ion Vinea, Scarlat Callimachi, Ilarie Voronca, Stephan(e) Roll, Mihail Cosma ș. a. la suprarealismul cultivat după 1930 mai ales în revistele „unu” și „Alge” de către Victor Brauner, S. Perahim, Jacques Hérold, Sașa Pană, Ilarie Voronca, Stephane Roll, Gherasim Luca, Paul Păun ș. a. După modelul lui Geo Bogza, care publică în această perioadă plachetele incendiare *Jurnal de sex* (1929) și *Poemul invectivă* (1933), pentru care altminteri va fi condamnat penal pentru „atentat la bunele moravuri”, avangardiștii vor agreea gesturile șocante menite a-l „epata pe burghez”, publicând nu numai texte scandaloase, ci editând (în 1931 și 1932) chiar reviste ultragiante pe care le vor trimite unor personalități ale lumii academice, ca Nicolae Iorga sau Al. Brătescu-Voinești (aceștia, de altfel, vor sesiza indignați poliția, care va dispune în 1932 arestarea „bandei de întinatori ai scrisului” și închiderea lor timp de câteva zile la Văcărești). După 1933, protestul social avangardist ia forma angajării politice, majoritatea avangardiștilor colaborând la revistele de stânga („Viața imediată”, „Cuvântul liber”, „Reporter”, „Era nouă”, „Fapta”, „Umanitatea”, „Tânăra generație”, „Meridian” etc.), unde vor denunța cu vehemență exploatarea proletariatului, falimentul democrației românești, ascensiunea vertiginoasă a fascismului și spectrul tot mai amenințător al războiului, iar unii înrolându-se chiar în partidul comunist. Literatura și arta promovate acum exprimă pe de-a-ntregul marea și legitima lor „înverșunare împotriva oprimării”, înscriindu-se în linii mari în tiparele proletcultismului după model sovietic (expresii ca „artă proletară” sau „poezie proletară” sunt des vehiculate în publicațiile amintite, iar un alt gen predilect e reportajul, în care excelează îndeosebi Geo Bogza și F. Brunea-Fox). Coagulat în 1940, însă neputând să se manifeste liber în condițiile dictaturii antonesciene, grupul suprarealist

român întemeiat de poeții Gherasim Luca și Gellu Naum a abandonat, *volens-nolens*, acțiunea politică, refugiindu-se în suprarealitatea onirică; totodată, membrii lui au manifestat dintru început dorința omologării de către André Breton, liderul internaționalei suprealiste, publicând după 1945 foarte multe texte în franceză (între care și un manifest adresat mișcării suprealiste internaționale, intitulat *Dialectique de la dialectique*) și participând în 1947 la expoziția suprealistă internațională de la Paris (unde grupul român va fi calificat drept „cel mai delirant” dintre toate).

Fenomen vizând înfăptuirea unei revoluții totale care să conducă la eliberarea completă a omului, avangardismul a contribuit decisiv la înnoirea din temelii a literaturii și artei autohtone, conducând la schimbarea radicală a paradigmei estetice. Discursul poetic se poate dezvolta de acum încolo absolut liber; el nu mai încearcă să traducă în cod literar o idee poetică preexistentă sau să trimită la un referent exterior anume, ci semnificația sa se poate închea chiar în momentul scriiturii, pe măsură ce textul se articulează. Astfel, poemul devine o *operă deschisă* prin excelență, ba mai mult, o *operă în mișcare*, accentul deplasându-se de pe semnat pe jocul infinit al semnificațiilor (ca atare, poezia postmodernă s-a născut ca o consecință naturală a acestei mutații estetice fundamentale). În ceea ce privește artele vizuale, avangardismul a condus la obținerea libertății totale de expresie, prin negarea principiului clasic al *mimesis*-ului și crearea unui univers plastic autonom, fără contingente cu realitatea obiectivă.

Îmbrăcând forme variate și impresionante, avangardismul românesc a reprezentat un fenomen efervescent, prolific, prin care cultura română s-a sincronizat perfect cu cultura europeană; mai mult chiar, se poate afirma cu perfectă îndreptățire că, printr-o serie de personalități de excepție, avangarda românească a avut un aport considerabil la înnoirea literaturii și artei moderne universale. Astfel, Tristan Tzara a pus bazele dadaismului, care la rândul lui a avut o influență catalitică asupra mișcării suprealiste inițiate în Franța de André Breton, al cărei prestigiu mondial s-a datorat într-o bună măsură și activității unor poeți și artiști de origine română, ca Gherasim Luca, Victor Brauner, Jacques Hérold sau Jules Perahim. În anii '20, pictorul Arthur Segal creează spectralismul, curent artistic în care contururile obiectelor sunt înconjurate de un halo ce conține toate culorile spectrului. După război, poetul Isidore Isou a întemeiat la Paris lettrismul, ce preconiza o poezie bazată pe frumusețea melodică a combinațiilor

alfabetice. Astăzi nu se mai poate vorbi despre sculptura modernă fără a invoca mai întâi numele lui Brâncuși. Se poate atunci conchide că avangardismul reprezintă unul dintre fenomenele literar-artistice de importanță majoră prin care cultura română s-a racordat la cultura universală, astfel încât reconsiderarea lui acum la justa sa valoare se impune cu necesitate.

Expresionismul

Ca și celelalte mișcări de avangardă europene din primele decenii ale secolului XX, expresionismul (care se înrudește și-n același timp se deosebește esențial de acestea, încât unii critici îi contestă chiar calitatea de avangardă) a apărut, se pare, ca reflectare a unei profunde crize spirituale resimțite atunci în întreaga lume civilizată. În pofida progresului tehnico-științific evident, marii gânditori ai epocii prevesteau apocaliptic iminența unui eschaton, a unui sfârșit implacabil și absolut. Influențați, fără îndoială, de filosofia lui Nietzsche, care clamase un “amurg al zeilor” (*Götzendämmerung*), aceștia vestesc sumbru “amurgul omenirii” (*Menschheitsdämmerung* – titlul celei mai importante antologii de poezie expresionistă). Progresul civilizației nu putea însemna altceva decât “mortificarea” culturii, “congelarea sângelui” ei, după cum susținea Oswald Spengler în celebra sa carte *Die Untergang des Abendlandes (Declinul Occidentului)*, după modelul acelor *corsi e ricorsi* teoretizate de Gianbattista Vico în secolul al XVIII-lea; și, atunci când spiritul a murit, civilizația se poate oricând autodistruge cu propriile-i arme, iar omenirea se poate aștepta din clipă-n clipă să se întoarcă în noaptea primordială. Din nefericire, aceste previziuni funeste n-au întârziat să se împlinescă, odată cu izbucnirea primului război mondial, prima mare hecatombă a secolului, care a însemnat moartea perfect inutilă a milioane de oameni în numele rațiunii și cu ajutorul armelor din ce în ce mai sofisticate ale civilizației industriale.

Ca atare, expresionismul a apărut pentru a denunța această criză spirituală profundă în scopul depășirii ei, căci întreaga artă expresionistă, cu patosul și tragismul ei manifest (emblematic e tabloul *Der Schrei* al pictorului norvegian Edvard Munch) e purtătoarea unui mesaj soteriologic fundamental, al unei triple renașteri: a omului, a lumii și a limbajului.⁵³ Ca mișcare organizată, expresionismul s-a născut în Germania în primele două decenii ale secolului XX, când au luat ființă grupurile *Die Brücke* (“Podul”) și *Der Blaue Reiter* (“Călărețul albastru”) și revistele *Der Sturm* (“Furtuna”), *Der Ruf* (“Strigătul”) și *Die Aktion* (“Acțiunea”). Curentul s-a manifestat fecund nu numai în literatură, ci și în artele plastice și muzică, până în momentul instaurării dictaturii hitleriste, când arta expresionistă a fost declarată “degenerată” și deci periculoasă pentru “sănătatea” poporului german.

Termenul *expresionism* derivă din cuvântul *expresie* (*expression*; germ.), luat cu sensul său clasic de “reprezentare a pasiunilor”; astfel, critica germană numește “expresionistă” întreaga artă în care reprezentarea pasiunilor e mai importantă decât rezolvarea problemelor de ordin formal. Aidoma strămoșului său, romantismul, expresionismul a apărut ca reacție “spiritualistă” împotriva curentelor pozitivistice ale secolului al XIX-lea (realismul și naturalismul în literatură, impresionismul în artele plastice și muzică), în încercarea sa de a reprezenta nu realitatea obiectivă, ci răspunsurile subiective pe care aceasta le provoacă artistului. Pentru aceasta, expresioniștii apelează la distorsiune, exagerare, primitivism și la tratarea dinamică, violentă a elementelor formale. Astfel, în pictură, stilul expresionist se caracterizează prin schematizare, stilizare, deformare, cromatism strident, tușă groasă și, mai ales în cazul pictorilor de la *Die Brücke*, printr-o viziune sumbră, terifiantă asupra condiției umane (aceștia expun pânze întunecate sau țipătoare, peisaje convulsive, personaje deformate grotesc, figuri respingătoare). Expresionismul în muzică impune un nou limbaj, caracterizat prin negarea legilor armoniei clasice, a tonalității tradiționale, prin cultivarea disonanțelor (se ajunge la dodecafoniism și serialism). Poezia expresionistă e prin excelență o poezie anti-mimetică, anti-deterministă, de multe ori chiar metafizică, universul poetic devenind o proiecție a unor tensiuni lăuntrice. Temele predilecte sunt civilizația industrială cu impactul ei negativ asupra individului (alienare, deumanizare), orașul “tentacular”, loc al pierzaniei, al mizeriei și suferinței, războiul cu coșmarurile sale, tragismul condiției umane, dar și căutarea, dincolo de realitatea istorică, a unei lumi mitice primordiale (*Urphänomen*). Poetul Stefan Zweig va reactualiza chiar mitul “poemului originar” (*Urgedicht*), un poem apărut cu mult înaintea scrisului, expresie pură a *patosului* trăirilor.⁵⁴ Poezia expresionistă trebuia să se întoarcă la acest model, să redevină “un nou patos” (*Das neue Pathos*), renunțând la convenții și artificii formale în încercarea ei de a exprima cât mai complet și mai autentic ființa. Poetul năzuiește să devină o “voce absolută” a omenirii, așadar el trebuie să renunțe la statutul său de “literator”, de ființă supusă falselor convenții, căci creația sa nu va mai fi un joc gratuit cu limbajul, ci strigăt pur, pasiune și extaz dionisiac, sau, dimpotrivă, țipăt de angoasă și disperare. Așadar, se

⁵³ Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, București, 1976, p.354.

⁵⁴ *Ibidem*, p.357.

pot identifica două tendințe majore în arta expresionistă: una relativ optimistă, metafizică, postulând întoarcerea la realitatea spirituală originală, cealaltă iremediabil pesimistă, expresie a însingurării totale, a alienării și dezolării, redate printr-o estetică a urâtului, morbidului și grotescului. Discursul poetic se caracterizează printr-o retorică nouă, inconfundabilă: notații juxtapuse, uneori lipsite de legătură și cu o sintaxă elementară, elipse, repetiții, ritm sincopat, vers liber, toate acestea urmărind să releve dinamica interioară a conștiinței și chiar a inconștientului.

Însă poetica expresionismului nu se reduce la programul “noului patos”. În paralel cu tendința de a elibera pasiunile umane până la atingerea unui paroxism al trăirii, apare și tendința contrară, de potolire și chiar vindecare a anxietății prin cultivarea formelor pure, abstracte. Astfel, pictorul Wassily Kandinski, unul dintre fondatorii grupului *Der Blaue Reiter*, va susține căutarea în artă a esenței lucrurilor (vezi *Spiritualul în artă*), inventând pictura abstractă. Un alt doctrinar al expresionismului, poetul Gottfried Benn, va căuta mai târziu să atingă “poezia pură” (*reine Gedicht*), lirismul absolut, prin dematerializare și concentrare maximă a expresiei, postulând “noul patos spre formă” până la eliminarea chiar a patosului.⁵⁵

Faptul că expresionismul a fost o mișcare eterogenă, deschisă, fără un program estetic riguros, refuzând o linie directoare unică și primind în sânul ei tendințe uneori divergente provenind din centre diferite (Dresda, München, Berlin, Viena, Praga etc.) îl deosebește de celelalte avangarde, cu care este totuși congener, prin eliberarea expresiei și identificarea ei cu trăirea pură și prin dorința de revoluționare radicală a limbajului ca premisă a transformării totale a omului și a lumii. În fapt, după cum afirmă Ovid S. Crohmălniceanu, expresionismul conține *in nuce* toate orientările moderniste ulterioare, particularitatea sa constând în aceea că le-a făcut pe toate sensibile “sub o formă *posibilă, virtuală*”.⁵⁶ Astfel, dacă în Franța dadaismul a fost perceput ca marcând începutul unei ere noi și pregătind terenul suprarealismului, în Germania el a fost privit mai degrabă ca un epifenomen al expresionismului decât ca o mișcare autonomă. Există o mare asemănare între primele poeme dadaiste și cele expresioniste, August Stramm compunea poeme fonetice înainte de 1915, iar primele manifestări cu caracter dadaist s-au produs în

⁵⁵ *Ibidem*, p.361.

⁵⁶ Ovid S. Crohmălniceanu, *literatura română și expresionismul*, Editura Minerva, București, 1978, p.51.

reviste expresioniste: de pildă, revista “Die Aktion” publică în 1915 un manifest intitulat *Impertinentismul*, iar inițiatorii dadaismului (Hugo Ball, Richard Huelsenbeck etc.) frecventaseră înainte cercurile expresioniste.⁵⁷ “Cuvintele în libertate” futuriste se înrudesesc fără îndoială cu poemul-strigăt expresionist, cele două mișcări mai având în comun vitalismul dionisiac, elanul mesianic, patosul revoluționar etc., iar constructivismul a fost anticipat de direcția abstractizantă expresionistă. Indiscutabil, expresionismul a influențat decisiv întreaga artă modernă, însă, datorită intensei campanii de epurare declanșate după 1933 de autoritățile naziste în Germania, această influență a putut fi percepută la adevărata ei măsură mult mai târziu.

În România, deși nu a existat o mișcare expresionistă propriu-zisă, cu un program și reviste proprii, influența catalitică a acestui curent asupra dezvoltării și artei autohtone nu poate fi contestată. Ea poate fi decelată în aproape toate orientările moderniste, dar și în evoluția poeziei tradiționaliste, căci nevoia acesteia de a reda “specificul național”, “sufletul neamului” era satisfăcută de interesul expresionismului pentru miturile străvechi, “fenomenele originare”.⁵⁸ Strădania principală a poezilor grupați în jurul revistei “Gândirea” (Lucian Blaga, Adrian Maniu etc.), ca și a bucovinenilor din gruparea “Iconar” (Mircea Streinul, Iulian Vesper, Traian Chelariu etc.), a fost aceea de a deschide un orizont metafizic tradiționalismului, prin cultivarea “extaticului”, “cosmicului”, “originarului”. La polul opus – atât din punct de vedere estetic, cât și politic –, revista “Contimporanul” recenzează aproape fiecare număr din “Der Sturm”, care la rândul ei reproduce în paginile sale gravuri și desene de Marcel Iancu, Maxy și Mattis-Teutsch și va dedica în 1930 un număr special avangardiștilor de la “unu” (Maxy, Mattis-Teutsch și Arthur Segal s-au aflat un timp și în redacția revistei expresioniste “Die Aktion”). În nr.55-56 / martie 1925 al revistei “Contimporanul”, articolul *Arta nouă* de Șt. Vidran se referă mai ales la arta expresionistă, care, afirmă autorul, s-a născut din nevoia eliberării de “frigul artificial al unor școli, pentru care sufletul nu mai vibrează” și “are caracteristice analogii cu primele manifestări artistice ale omenirii, în uzarea simbolului, a fanteziei și a elementelor erotice”. În *Manifestul activist către tinerime*, publicat de Ion Vinea în nr.46 / mai 1924 al aceleiași reviste, se postulează, în același sens,

⁵⁷ Serge Fauchereau, *Expressionisme dada surréalisme et autres ismes*, Éditions Denoël, Paris, 1976, pp.38, 220.

⁵⁸ Ovid S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p.261.

“simplificarea procedeelor până la economia formelor primitive”. La expozițiile internaționale organizate sub egida “Contemporanului” (în 1924, 1930, 1933, 1935 și 1936) participă destui artiști ale căror creații se înscriu în coordonatele expresionismului, după cum destui poeți care publică în paginile revistei cochetează o vreme cu expresionismul, începând chiar cu Ion Vinea. De pildă, în poemul *Filtru*, publicat de acesta în nr.46, se pot recunoaște imediat “chthonismul” și spiritualismul expresionist, precum și neliniștea metafizică, angoasa morții:

“La ceasul întâiu străjeri de tuci
plopilor fac câte cincizeci de pași
Amurgul ne unge sfinți
prin foc rătăcim cu viori de iarbă
Abur de zodii preajma leagănă
Lacrima morților liniști încheagă
Unde ești frate din pământ
în gând suflat ca o umbră –
Clopot vechi întrebarea o scufundă –
Ceasul de judecată atinge
amintirile în giulgiul lor de praf
Amurgul e o mască de plumb
sângele ochii îl plâng
Păianjenul de lumină coase veșnicia
Cugetul orb își pipăie semnele
Pământul simte apele și sicriile.”

Pe aceeași pagină, Scarlat Callimachi publică poemul *Loc*, ce relevă, prin extrema simplitate a expresiei, prin stilizarea care face să transpară simbolul și prin starea de neliniște paroxistică, aceeași orientare. În plus, apar semnele grafice care stilizează idei și emoții. Ca în *Țipătul* lui Munch, liniștea aparentă a satului îngropat sub zăpezi ascunde o angoasă irepresibilă:

“Un sat
+ și cruci +
nume încrustate

Un sat și tăcerea
de iarnă
Val de zăpadă
și nici un nume
Strigăte sânge
liniște grea
Un sat un nimic
etern nesfârșit:
MOARTEA”

Și în publicația pe care a condus-o între 1924-1925, “Punct”, numită “revistă de artă constructivistă internațională”, Scarlat Callimachi publică poeme de orientare expresionistă, vizibilă în sentimentul tragic al damnațiunii și iminenței apocalipsei, în simplificarea la maximum a compoziției, în reducția peisajului la câteva elemente esențiale, care reprezintă în fond proiecții ale unor viziuni. Un poem publicat în nr.4 / decembrie 1924 se intitulează chiar *Viziune*: “... Și tremură tăcerea / în mările de gheață. // Pe umbre de lumină / nenumărate păsări gem. // În cercul planetar / al orelor polare / se mișcă paralic / viziunea vieții noastre.” Un alt poem apărut în același număr, intitulat *Delir*, închipuie, în imagini de coșmar contorsionate, o lume apocaliptică bântuită de ură, iremediabil demonizată: “Un zgomot sângeros / de clopote lovite / cu ură. // Pe zidurile catedralei / se prăbușeau, în umbră, / sfinții. // În candelabrele de bronz / danțau un ritm parfumat, schimonosit, / imense lumânări. // Cu capul între mâini, / ca un sihastru gânditor, ședea / femeia. // Din remușcarea ei incestuoasă / se prăbușeau, pe piatră, / rugi. // Și Christul tragic / privea, / spre sfinți, cu ochi închiși de adormit. // Un zgomot sângeros / de mitraliere / și de ură.”

Tot în revista “Punct” și, după fuziunea celor două, în “Contimporanul”, Scarlat Callimachi publică și piese de teatru de factură expresionistă, prin patosul ce animă personajele și paroxismul tensiunii dramatice, ca și prin imaginile apocaliptice ale războiului, similare celor pictate de Otto Dix. Totuși, cu excepția lui B. Fundoianu, principalii poeți care au cochetat cu expresionismul au făcut parte din cercurile tradiționaliste, fapt ce explică și reticența criticii în a încadra fenomenul expresionist autohton în paradigma avangardismului. Evident că orientarea gândiriștilor spre trecut,

spre tradițiile locale și miturile străvechi nu era compatibilă cu “viitorismul”, cosmopolitismul și exaltarea valorilor civilizației industriale, postulate de avangardiști, după cum și opțiunile lor politice erau diametral opuse. Totuși, în ceea ce privește scriitura poetică, modernitatea unor autori ca Lucian Blaga sau Adrian Maniu nu poate fi pusă la îndoială, prin tendința renunțării la prozodia clasică și cultivarea versului liber, chiar a versului alb, prin caracterul eliptic al enunțului, prin antimimesis, manifestat prin stilizare, reducere și deformare, prin apetența pentru grotesc etc. Semnificativ e faptul că membrii grupării “Contimporanul” apreciau creația lui Blaga și Maniu, iar Felix Aderca o considera chiar incompatibilă cu tradiționalismul “vetust” al celor de la “Gândirea”. Marcel Iancu susține că opinia lui Blaga că arta modernă trebuie să tindă spre “anonimatul marilor epoci de creație colectivă” e comună cu cea a constructiviștilor de la “Contimporanul”.⁵⁹ De altfel, Blaga susține și teoretic orientarea expresionistă, un text fundamental pentru receptarea acesteia în epocă fiind eseul *Noul stil*, publicat în 1926. Blaga salută aici apariția stilului expresionist în toate fenomenele artistice contemporane, notând că arta modernă de după 1900 e o artă antimimetică prin excelență, căci ea nu mai năzuiește să reproducă natura, ci “*diformează* natura, impunându-i liniile spiritului”⁶⁰ (ceea ce înseamnă o creație în paralel cu natura și chiar în pofida legilor acesteia). În această artă nouă, autorul consideră decisivă influența lui Nietzsche: “Fără de Nietzsche nu se poate concepe nici entuziasmul cosmic, nici tragica isterie, nici graiul frământat și cu atât mai puțin invenția verbală a expresioniștilor de mai târziu.”⁶¹ În privința teatrului, Blaga remarcă “tendința de *spiritualizare*” întâlnită în dramaturgia lui Strindberg, Wedekind, Werfel, Kaiser ș. a.: “Mânați, cu alte cuvinte, de același elan inovator, unii vor să spiritualizeze viața, alții tind să redea esențialul acesteia. Unii vor să arate dinamica ideilor-forțe, alții întruchipează problematica complexă a timpului. Toți acești fii ai vremii au însă o înclinare comună: fuga de realitate. Generația naturaliştilor iubea mai presus de orice tocmai această multiplă realitate a simțurilor, această lume «dată», și se străduia să o reproducă și în artă până în cele din urmă detalii. Cei noi nu mai caracterizează: ei creează personaje dincolo de liniile firești. Interesul a trecut astfel de la *detaliu* la *esențial*, de la *concret* la *abstract*, de la *imediat* la *transcendent*, de la *dat* la

⁵⁹ *Ibidem*, p.128.

⁶⁰ Lucian Blaga, *Noul stil*, în *Zări și etape*, Editura Minerva, București, 1980, p.112.

⁶¹ *Ibidem*, p.105.

problemă.”⁶² Piese de teatru ale lui Blaga sunt veritabile drame expresioniste, prin întoarcerea la mit, la o realitate originară, ca și prin limbajul lor criptic-simbolic și tonul oracular; personajele nu mai sunt figuri istorice cu o identitate precisă, nici caractere sau psihologii bine conturate, ci fapte stihiale, simbolice, figuri arhetipale.

Amprenta inconfundabilă a expresionismului se regăsește în poezia lui Lucian Blaga, Adrian Maniu, B. Fundoianu, Aron Cotruș, ba chiar și, măcar pentru scurtă vreme, la Ion Barbu și Al. Philippide. Ea se poate observa mai ales în lirica naturistă, printr-o anume stilizare, schematizare, deformare a peisajului și, în același timp, prin animarea misterioasă a acestuia în concordanță cu starea afectivă a poetului (neliniște, angoasă), astfel încât peisajul devine de fapt o proiecție a acestei stări, ca în această *Privești blestemată* de Adrian Maniu: “Cerul îngroapă / stele ce scapă. / Clopotul bate / ruga de seară / iară și iară... / Luna – o gheară. / Noaptea se zbate / și ne-mpresoară. // Pomii nebuni / cresc în furtuni... / Cerul s-a-nchis... / Ultimul vis / calea coboară / dreaptă, ușoară, / până-n abis.”⁶³

⁶² *Ibidem*, p.107.

⁶³ Adrian Maniu, *Scrieri*, I, Editura pentru literatură, București, 1968, pp.52-53.

Futurismul

Apărut în Italia în primul deceniu al secolului XX, futurismul e, după cum ne avertizează și numele său, o mișcare prin excelență orientată către viitor (*il futuro*). Elogiind, spre deosebire de expresionism, civilizația industrială și orașul modern, futurismul se caracterizează în primul rând prin negarea radicală a tradiției (*il passatismo*), cu o violență fără precedent, ale cărei rădăcini trebuie căutate mai întâi în nihilismul nietzschean din *Amurgul idolilor*, dar și în scrierile lui Giovanni Papini (*Amurgul filozofilor*, 1906) sau Georges Sorel (*Reflecții despre violență*, 1909), cu care principalul doctrinar al mișcării, Filippo Tommaso Marinetti, era cu siguranță familiarizat⁶⁴. Anchilozată în formele-i învechite, instituționalizate, tradiția exercită asupra tinerilor artiști o forță coercitivă malefică, sugrumându-le dorința firească de înnoire și elanul dionisiac. În consecință, futurismul va postula distrugerea din temelii a tuturor edificiilor ridicate de aceasta, în locul cărora va construi noi mituri, noi idoli, precum cel al vitezei, al poetului sportiv, al „omului multiplicat”, similar „supraomului” lui Nietzsche, de la care a preluat, se pare, și cultul „voinței de putere”, ca și soluția existențială radicală exprimată prin formula „*vivere pericolosamente*” (în *Gaya Scienza*, Nietzsche strigase, ca un alt Mesia: „Clădiți-vă orașele pe Vezuviu! Trimiteți-vă vapoarele în mări necercetate! Trăiți în război... ! Fiți tâlhari și cuceritori...”⁶⁵)

În primul manifest al futurismului, publicat de Marinetti în 1909, în revista pariziană „Le Figaro”, aflăm propoziții formulate în același ton: „Noi vrem să cântăm dragostea pentru pericol, obișnuirea cu energia și cu temeritatea. (...) Noi vrem să exaltăm mișcarea agresivă, insomnia febrilă, pasul alergător, saltul mortal, palma și pumnul. (...) Noi vrem să glorificăm războiul - singura igienă a lumii - militarismul, patriotismul, gestul distrugător al anarhicilor, frumoasele idei pentru care se moare și disprețuirea femeii. (...)”, ca și îndemnuri nihiliste radicale, precum: „dați foc rafturilor bibliotecilor!... Deșertați albiile canalelor, pentru a inunda muzeele... (...) Luați în mâini târnăcoapele, ciocanele și dărâmați fără milă orașele venerate!”, textul încheindu-se cu

⁶⁴ Serge Fauchereau, *op. cit.*, p.85.

⁶⁵ Apud Nicolae Balotă, *op. cit.*, p.342.

exclamația teribilistă: „Drepti, pe vârful lumii, noi aruncăm încă o dată, sfidarea noastră stelelor!”⁶⁶

După modelul acestui manifest, artiștii futuriști grupați în jurul lui Marinetti (între care sunt de remarcat Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini ș. a.) vor lansa manifeste ale picturii, sculpturii, teatrului, cinematografului și chiar muzicii futuriste, comune tuturor fiind dorința de a promova o artă dinamică, „simultaneistă”, expresie a ritmului trepidant al vieții moderne, caracterizată prin încercarea de a reda mișcarea și simultaneitatea percepțiilor. În 1912, Marinetti scoate antologia *Poeți futuristi*, în care publică *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (*Manifestul tehnic al literaturii futuriste*), care postulează principiile fundamentale ale poeziei acestei mișcări, formulate la modul imperativ: „*Trebuie distrusă sintaxa dispunând substantivele la întâmplare, așa cum se nasc*”; verbul trebuie folosit la infinitiv, „ca să se adapteze elastic substantivului și să nu-l supună eu-lui scriitorului care observă sau imaginează”, numai astfel putînd să redea singur „sensul continuității vieții și elasticitatea intuiției care o percepe”; „*trebuie abolit adjectivul*” întrucât e incompatibil cu „viziunea dinamică” a futurismului, mai ales că el „presupune o oprire, o meditație”; „*trebuie abolit adverbul*”, pentru că „păstrează în frază o supărătoare unitate de ton”; „*orice substantiv trebuie să-și aibă dublul lui*”, adică el trebuie să fie urmat, fără conjuncție, de substantivul de care „e legat prin analogie” (de exemplu: „om-torpilor”, „femeie-golf”, „mulțime-resac”, „piață-pâlnie”, „ușă-robinet”); trebuie abolită punctuația, asigurând astfel „continuitatea variată a unui stil viu care se creează de la sine fără pauzele absurde ale virgulelor și punctelor”; de asemenea, pentru a accentua și a indica direcțiile anumitor mișcări, se pot utiliza simboluri matematice (+ - x : > <) și chiar muzicale; în fine, trebuie abolit eul și înlocuit cu „*obsesia lirică a materiei*”, astfel pregătindu-se crearea „*omului mecanic cu piese de schimb*”.⁶⁷

Însă probabil cel mai important punct al acestui manifest e acela care se referă la imaginea poetică. Pornind de la constatarea că scriitorii se lăsaseră până atunci „ademeniți de analogia imediată”, comparînd de pildă animalul cu omul sau cu un alt animal, „fapt ce echivalează încă, pe aproape, cu un fel de fotografie”, Marinetti susține

⁶⁶ F.T. Marinetti, *Manifestul futurismului*, în *Poeți italieni din secolul XX*, antologie de Marin Mincu, București, Editura Cartea Românească, 1988, pp.73-75.

⁶⁷ Idem, *Manifest tehnic al literaturii futuriste*, în *Poeți...*, ed. cit., pp.77-83.

ideea stabilirii unor analogii între lucruri cât mai îndepărtate cu putință (de pildă, între animal și apa în clocot), căci: „Analogia nu este altceva decât iubirea profundă care leagă lucrurile aflate la distanță, aparent diferite și ostile. Numai pe calea analogiilor foarte vaste un stil orchestral, într-un tempo policrom, polifonic și polimorf, poate îmbrățișa viața materiei”. Scopul imaginii poetice e acela de a crea uimirea, „stupefacția” cititorului, prin stabilirea de raporturi cât mai vaste între realitățile pe care le asociază, această concepție anticipând evident idealul poetic al suprarealismului. De asemenea, Marinetti mai recomandă unirea imaginilor într-un „lanț de analogii” pentru a reda mișcările succesive ale unui obiect, „pentru a înfășura și a strânge tot ce e mai fugar și mai greu de prins în materie”.

Cele trei puncte esențiale ale poeziei futuriste vor fi postulate din nou de Marinetti într-un manifest având chiar titlul *Distrușgerea sintaxei - imaginația fără fir - cuvintele-în-libertate* (1913), text ce explică mai pe larg scopul fundamental al demersului futurist. Pornind de la constatarea că recente descoperiri științifice și tehnice, în primul rând noile mijloace de comunicare, transport și informație (telegraful, telefonul, trenul, automobilul, avionul, cinematograful etc.) au avut un impact decisiv asupra psihicului uman, Marinetti susține că futurismul se bazează tocmai pe această „înnoire a sensibilității umane”, manifestată prin: accelerarea ritmului vieții cotidiene, apetența specială pentru tot ceea ce e nou, neașteptat, chiar pentru aventură și pericol, creșterea valorii individului, a cărei dorință principală e să-și trăiască viața, multiplicarea dorințelor și ambițiilor umane, modificarea ideilor de iubire, patriotism, război („testul necesar și sângeros al forței unui popor”), apariția „noii sensibilități financiare” manifestate prin „idealizarea Afacerii”, apariția unui „nou sens mecanic” ce va conduce la crearea „omului multiplicat de mașină”, idealizarea Sportului, apariția unei noi „sensibilități turistice” și a unei sensibilități citadine, apariția unui „nou sentiment al Lumii”, manifestat prin dorința depășirii granițelor și a comunicării cu întreaga umanitate. Această „nouă sensibilitate futuristă” a generat, spune Marinetti, dinamismul pictural, ritmurile muzicale libere, „arta zgomotelor” (titlul unui manifest publicat în același an de Luigi Russolo) și „cuvintele-în-libertate” futuriste.

Punctele noi pe care acest manifest le adaugă programului poetic futurist sunt „armonia onomatopeică”, „revoluția tipografică” și „ortografia liberă”. „Armonia

onomatopeică” este menită să redea toate zgomotele vieții moderne, „chiar și pe cele mai cacofonice”. „Revoluția tipografică” înseamnă folosirea pe aceeași pagină a mai multor culori de cerneală și a mai multor tipuri de caractere (de pildă, *italice* pentru o serie de senzații similare, *bold* pentru onomatopee violente etc.), toate acestea având menirea de a dubla forța expresivă a cuvintelor. Estetica futuristă postulată de Marinetti se opune esteticii „decorative” și „prețioase” a lui Mallarmé, cu predilecția sa pentru cuvintele rare, pentru adjectivele „elegante”, pentru formele statice, căci, susține el, o idee sau o senzație nu poate fi sugerată cu „aere și grații paseiste”, ci acestea trebuie „apucate cu brutalitate și aruncate în fața cititorului”. În plus, Marinetti susține ideea unui „*lirism multilinear*”, care să poată reda „cele mai complexe simultaneități lirice”, prin lanțuri de analogii olfactive, picturale, muzicale etc.

Probabil cel mai puternic impact al futurismului italian s-a înregistrat în Rusia, țara care în acel moment se afla în așteptarea Revoluției.⁶⁸ Încă din 1911, la numai doi ani de la apariția primului manifest al lui Marinetti, se constituie aici un grup numit *Ego-Futuriștii*, care a avut însă o existență efemeră. În 1913 ia ființă grupul *Hylaens*, alcătuit din David Burliuk, Alexander Krucenik, Vladimir Maiakovski și Victor Hlebnikov, care vor elabora un program estetic ce sintetizează ideile futurismului italian și cele ale cubismului francez. În 1917 ei lansează în binecunoscutul stil marinettian manifestul intitulat *O palmă în obrazul gustului public*, în care aflăm aserțiuni vehemente ca acestea: „Trecutul e prea strâmt. Academia și Pușkin sunt mai puțin inteligibili decât hieroglifile. (...) Spălați-vă mâinile ce au atins noroiul murdar al cărților scrise de nenumărații Leonid Andreevi. Toți acei Maxim Gorki, Krupini, Bloki, Sologubi, Remizovi, Avercenkoi, Ciornii, Kuzmini, Bunini etc. au nevoie doar de un conac pe râu. Asta e răsplata pe care soarta le-o oferă croitorilor. Din vârful zgârie-norilor privim la insignifianța lor!...” În continuare, ei „ordonă” ca „drepturile poezilor să fie respectate” „pentru a lărgi domeniul vocabularului poetic cu cuvinte arbitrar și derivative”, „pentru a simți o ură insurmontabilă față de limbajul existent până în vremea lor”, (...), „pentru a sta pe stânca cuvântului *noi* în mijlocul unei mări de huiduieli și insulte”.

⁶⁸ Spre deosebire de futurismul italian, ce simpatizează cu fascismul, cel rus va deveni după Revoluție arta oficială a sovietelor.

Probabil că cea mai importantă și mai originală contribuție a futuriștilor ruși la experimentele avangardei internaționale o constituie încercarea de a crea o limbă poetică pură, universală, trans-rațională și trans-mentală, numită *zaum*. Aceasta a fost inventată de poetul Krucenik, care încerca astfel să se întoarcă la limbajul irațional și primitiv, prin crearea unui sistem de iregularități poetice care să accentueze sunetele limbii. Aceste tehnici includeau cuvinte dezmembrate și combinațiile lor, precum și experimente tipografice anarhiste, ca de pildă majuscule în interiorul cuvintelor, litere de mână, caractere diferite, litere răsturnate etc. Victor Hlebnikov încearcă să creeze o limbă rusă pură, eliberată de orice influență occidentală și, căutând ceea ce credea a fi rădăcinile etnice și zoomorfe ale acesteia, o transformă într-o limbă plastică și sonoră. Scribe la rândul său poeme în *zaum*, între care se remarcă *Zangezi*, o conversație între zei. Dacă poezia lui Hlebnikov și Krucenik se aseamănă atât cu cea dadaistă, cât și cu cea futuristă, există totuși și un exemplu de dadaism rusesc în opera lui Ilia Mihailovici Zdanevici, care publică și performează spectacole de poezie *zaum* și, în plus, scrie și piese de teatru *dra* (tot în limba *zaum*), iar mai târziu va susține că lettrismul a fost de fapt creația lui.

Chiar dacă mai palide la început, ecourile futurismului nu vor întârzia să apară și în România. Astfel, printr-o senzațională coincidență, primul manifest al lui Marinetti a fost publicat în traducerea românească a lui Mihail Drăgănescu în ziarul „Democrația” din Craiova exact în ziua în care apărea la Paris, în „Le Figaro” (20 februarie 1909). Trebuie însă de asemenea remarcat faptul că prima revistă a lui Marinetti, „Poesia”, lansată în 1905, era deja cunoscută în cercurile literare românești (de altfel, în 1909, aceasta va publica în paginile sale două sonete de Macedonski), apariția ei fiind semnalată în revistele „Vieața nouă”, „La Roumanie” și „Ramuri”.⁶⁹ Totuși, vor mai trece câțiva ani buni până când futurismul va fi în sfârșit asimilat, sensibilitatea publicului românesc nefiind încă, în momentul apariției lui, pregătită să-l primească (astfel, Mihail Drăgănescu, traducătorul primului manifest al lui Marinetti, era nevoit să recunoască faptul că: „Noi trebuie abia să ne cunoaștem strămoșii de care italienii s-au plictisit” și că „nu avem muzee de inundat și biblioteci de incendiat”⁷⁰). Abia în 1922, Felix Aderca va publica, în revista „Năzuința”, un articol intitulat *Ce e viitorismul?*, în care acesta e privit

⁶⁹ Ion Pop, *Avangarda în literatura română, op. cit.*, p.164.

⁷⁰ Apud Ion Pop, *op. cit.*, p.164.

ca „o mișcare de profundă reînnoire a tuturor mijloacelor noastre artistice, a confortului, ba chiar a politicei” și chiar ca un numitor comun al tuturor avangardelor, căci el ar fi înglobat și cubismul, și expresionismul, și dadaismul, diversificându-se în toate artele și îmbogățindu-se cu noi nuanțe.⁷¹ Tot în 1922 apare prima revistă de avangardă românească, „Contimporanul”, care va publica multe dintre textele fundamentale ale futurismului (între care manifestul *Sensibilitatea futuristă*, apărut în nr. 44 / iulie 1923 în traducerea lui C. Ercul), interviuri cu promotorii mișcării (între care Antonio Giulio Bragaglia), iar în numerele 96-97-98 din ianuarie 1931, în traducerea lui Alexandru Marcu, reportajul *Incendiul sondei din Moreni* al lui Marinetti, scris în urma vizitei acestuia în România și salutat de redacția revistei în următorii termeni: „Prietenul nostru F. T. Marinetti, creatorul artei futuriste și marele animator al modernismului, trimite României prin numărul de față al „Contimporanului” semnul amintirii sale și al dragostei ce-i păstrează. Omagiul său călduros, în emoționanta lucrare ce publicăm, «Incendiul sondei din Moreni».” Poemul lui Marinetti debutează astfel: „...Toate drumurile României o văd roșind noaptea și ziua, lugubru, ca un soare la apus prins în cuie pe bolta zării. Pretutindeni obsesonantu-i miros dulceag și înțepător. Automobilul futuriștilor români, care mă duce, e un fluture crepuscular vrăjit. Tactilismul lunecos al goanei noastre. Ca o suveică nebună. Ca un demon zburător prin văzduhu-i natal. Roșu negru. Fuga amurgului verde, tot numai sfâșieturi fulgerătoare printre trunchiurile speriate.” Ceva mai încolo, autorul elogiază, în hiperbole mirobolante, activitatea febrilă a „futuraștilor” români: „Cu sărituri mediteraneene, artiștii futuriști români rup rândurile. Sculptorița Pătrașcu cu mâini încântate sculptează de-a dreptul în jeratec. Codreanu elansează ideal sinteza flacărei. Iancu înalță arhitecturi de neon. Maxy precizează formele veloce ale mobilelor și imensifică raza lămpilor sale. Minulescu ritmează versuri albe trenurilor petrolifere, nesfârșite tuburi inelare ce aleargă. Privighetorile lui Voronca discută cu cele ale lui Vinea și cu ale frumoaselor Regine poete asupra priorității unor imagini de lansat în apropiata lună plină. Marcu stabilește esența latină a cântului lor fluid și timbrat.”

Futurismul are ecou și la alte reviste avangardiste importante, ca „75 H.P.”, „Punct” sau „Integral”, aceasta din urmă consacrandu-i chiar un număr special (12 / aprilie 1927), în

⁷¹ *Ibidem*, p.166.

care sunt publicate o fotografie a futuriștilor italieni, o scrisoare trimisă de Marinetti lui Mihail Cosma, o odă închinată lui Marinetti de Stephane Roll, un articol elogios la adresa mentorului futurismului italian de Ernest Cosma, articolul *Atmosferele cromatice ale Muzicei* de F.Casavola, *Futurismul în interpretația plastică a lui Angelo Maino* de Farfa, *Analiza fizică a cântecului privighetorii* de Paolo Buzzi, precum și poemul lui Marinetti *Températures du corps d' un nageur (Poésie thermométrique - mots en liberté)*, iar la rubrica *Notițe* este reluat un fragment din primul manifest al acestuia și este prezentată revista „I nuovi poeti futuristi”. Iată poemul *F. T. Marinetti* scris de Stephane Roll (pseudonimul lui Gheorghe Dinu) în stilul său inconfundabil, o veritabilă artă poetică futuristă:

Neîntrerupt silueta ta sky-screapers strânsă în dinți ca un pumnal
vreau să-ți mângâi gâtul cum urc turn eiffel sau beau vitriol
prin ochiul tău să trec submarin (ce frumos cow-boy de metal)
din distanțe mari cuvintele adaogă glandele cu alcool

umerii trosnesc la intervale precum podurile de fier
veac trecut ucis în unic gest de apoplexie
globul asudând sub locomotive cât cel mai bun miner
și 15 hectare inimă sub noi mobilată cu poezie

iar dacă trenuri perforează senin munții într-adevăr
vapoare înlocuiesc și mai frumos trecutele sirene
futuraști din soare mușcăm ca dintr-un măr
în aerul peste tot ciufulit de planete și antene

50 de metri înot în tine – înainte și înapoi
ce trup ciclon desființând orașele de smeură pe hartă
la fiecare pas cerul surpându-se țipând în noi
și deschidem cărți în vitrine ca rupere de nori în artă

fruntea desfăcută în viteză ca plin concurs pe autodrom
trup cutreierat ca în America de West aurifer mine
intermitent te incendiez precum regiunile de petrol
și joi sunt globe-trotterul tău prin vine

după aceste Marinetti,

Integraliști vom sky-a în văzduh cu avioane
să ne amuzăm vom aprinde constelațiile cu cox
ultra-poeți vom ateriza dinadins pe stadioane
ca să scrim poeme și să facem matchuri de box.

În scrisoarea trimisă lui Mihail Cosma, Marinetti spunea: „Nu am putut încă scrie **marea scrisoare futuristă iubiților mei prieteni integraliști din București**”, de unde s-ar putea conchide că „integralismul” (denumirea curentului avangardist autohton creat de redactorii revistei „Integral”) era considerat de acesta un fel de avatar românesc al futurismului. Observația nu e lipsită de temei, căci atât manifestele acestor pionieri ai avangardismului românesc, cât și poemele publicate de **Ilarie Voronca**, **Stephane Roll**, **Mihail Cosma** și chiar **Ion Vinea** în revistele susmenționate sunt vizibil marcate de spiritul futurist, prin patosul revoluționar, negarea violentă a tradiției, cultul vitezei, al tehnicii moderne, al urbanismului, al poetului-sportsman, identificarea literaturii cu viața, ca și prin stilul specific acestuia, caracterizat prin juxtapunerea percepțiilor, notația telegrafică în ritm alert, fără semne de punctuație și elemente de legătură, abundența neologismelor din sfera tehnicii, alăturarea unor realități îndepărtate, jocurile lettriste ș.a.m.d. Chiar din primul manifest avangardist, publicat în 1924 în revista „Contimporanul”, aflăm aserțiuni similare celor din manifestele futuriste, precum: „ Jos Arta / căci s-a prostituat! /(…)/ VREM / minunea cuvântului nou și plin în sine; expresia plastică, strictă și rapidă a aparatelor Morse. / DECI / moartea romanului epopee și a romanului psihologic / anecdota și nuvela sentimentală, realismul, exotismul, romanescul / să rămână obiectul reporterilor iscusiți / (Un bun reportaj înlocuiește azi orice lung roman de aventuri sau de analiză) /(…)/ România se construiește azi. / În ciuda partidelor

buimăcite pătrundem în marea fază activistă industrială. /(...)/ Să stârpim prin forța
desgustului propagat, stafiile cari tremură de lumină. / Să ne ucidem morții!” Tot în 1924
apărea revista „75 H.P.”, în care, pe lângă un manifest simili-futurist semnat de Ilarie
Voronca (*Aviograma*), aflăm și poeme asemănătoare cu acest *Metaloid* de Stephane Roll:

Noi infuzăm atomului dinamică

elastici constructivi
plămânii orașelor
vertebre de bronz
mușchii schije de platină
suntem aorta zilei
mâine vor veni alții
sportsmani
vom răscoli straturi geologice
cu râvnă de metal
vibranți
prin latitudini
artere de magnet
sânge
vertigiune
incandescență
respirație
viața ruptă din fuse
oțel
flexibilă necontestată
sinteză în vine cetăți
centimetru atmosferic
etc., etc.

În nr.6 / decembrie 1924 al revistei „Punct”, poetul Mihail Cosma publică articolul *Accidente*, un manifest al teatrului nou, în care se pot recunoaște imediat dezideratele și limbajul futurismului: „Vrem: Scena-bord de avion în pană de motor; ring de box; stadion de footing. Acțiuni fotografice cu viziuni fulgerătoare de caleidoscop, în care interpretul să fie o rigidă marionetă de lemn și aluminiu. În locul clasicului muget al trăsnetului – zbârnâitul intransigent al helicei; fluieratului dulceag al vântului romanțios – murmurul neliniștit de dinam; decorului searbăd hibrid, cu Stele de mucava și peisagii de cosmetic, – comoda și succulenta pictopoezie, cu sori de acid sulfuric; regizorilor și mașiniștilor cretini și somnambuli – viguroși ingineri cu creierul electric; cuvântului avorton extras cu forcepsul din gâtulejul actorilor sifilizați – jazz-bandul freneziei universale.” În manifestul din primul număr al revistei „Integral” (martie 1925), pe lângă retorica și revoluția tipografică binecunoscută, apare și procedeul dublării substantivelor de către un adjectiv, postulat de Marinetti: „**Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligență-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză.**”; iar în primul manifest publicat în revista „unu” (aprilie 1928), în același stil telegrafic, apare propoziția marinettiană „arde maculatura bibliotecilor”, ca și formula futuristă: „Combină **verb** / abcdefghijklmnopqrstuvwxyz / = artă ritm viteză neprevăzut **granit** // guttenberg reînviu”. Iată și un tipic poem futurist, publicat de cel mai consecvent susținător român al acestui curent, Mihail Cosma, în nr.13-14 / iulie 1927 al revistei „Integral”:

Nesus centaurul de 125 HP

campionul uzinelor Fiat și al curselor de la Epsom

ex-directorul Companiei Internaționale de Trenuri Electrice

a fost făcut knock out după 7 round-uri

de către celebrul boxeur elin Herakles.

S-ar putea conchide, parafrazând titlul unui poem de Adrian Maniu, că primăvara avangardismului poetic românesc a fost o primăvară... futuristă.

Dadaismul

Firește că nihilismul radical al dadaismului nu poate fi înțeles fără a-l raporta la dezabuzarea și la marasmul general provocate de experiența funestă a primului război mondial. Elveția fiind o țară neutră, își găsesc aici adăpost în acest răstimp refugiați din toate țările Europei. La Zürich, orașul în care Lenin și tovarășii săi plănuiau Revoluția, un grup de poeți și artiști de diverse naționalități (între care românii Tristan Tzara și Marcel Iancu, germanii Hugo Ball, Hans Arp, Emmy Hennings ș.a.) vor înființa Cabaretul Voltaire, patronat de Hugo Ball și de soția sa, Emmy Hennings. Aici vor avea loc reprezentații dintre cele mai bizare, precum muzică „bruitistă”, poeme recitate simultan pe mai multe voci, dansuri stranii în costume și măști grotești, întrerupte de recitări de poeme fonetice în germană și franceză și de incantații solemne din textele misticilor Jakob Böhme și Lao-Tse etc. Pe pereți sunt agățate tablouri de Arp, Iancu, Macke, Modigliani, Picasso, Segal și alții, pe atunci complet necunoscuți. Tzara va boteza grupul deschizând la întâmplare dicționarul Larousse cu un cuțit și oprindu-se la *dada*, cuvânt care, va spune el într-un manifest publicat în 1918, „nu înseamnă nimic”. Sub această denumire vor fi înființate o revistă, o galerie de artă și o colecție editorială în care vor fi publicate texte de Tzara (*Prima aventură celestă a domnului Antipirină*, ilustrată de Marcel Iancu și *25 de poeme*, ilustrate de Hans Arp), Richard Huelsenbeck (*Imnuri fantastice* și *Schalaben Schalomai Schalamezomai*) ș.a. În 1918 se alătură grupului doi artiști stabiliți la New York, anume Marcel Duchamp și Francis Picabia, acesta din urmă scoțând „periodicul vagabond” intitulat „391”. După război dadaistii se dispersează, întemeind noi grupuri Dada în mai multe țări (Huelsenbeck înființează unul la Berlin, Arp și Max Ernst unul la Köln, Tzara unul la Paris, Kurt Schwitters unul la Hannover, numit „Merz”, influența dadaismului extinzându-se și în Cehoslovacia, Iugoslavia, Spania, Rusia, S.U.A. etc.). Cel mai important dintre aceste grupuri e, fără îndoială, cel parizian (din care, pe lângă Tzara, fac parte Max Ernst, Francis Picabia și viitorii suprarealiști francezi André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Georges Ribbemont-Dessaignes ș.a.). Aceștia vor continua seria de manifestări iconoclaste începută la Zürich, cu o și mai mare violență, lansând manifeste, reviste efemere („Cannibale”, „Dadaphone”, „Proverbe”, „Projecteur”, „Dadaglobe” etc.), organizând

spectacole scandaloase și expoziții șocante, toate acestea având menirea de a irita publicul, de a-l „epata pe burghez”, după cum aflăm din următoarea declarație a lui Hans Arp: „Burghezul l-a privit pe dadaist ca pe un monstru destrăbălat, un ticălos revoluționar, un asiatic barbar ce complotază împotriva soneriilor lui, a seifurilor lui, a listelor lui de distincții. Dadaistul a imaginat șiretlicuri pentru a-l scula pe burghez din somnul său... Dadaistul i-a dat burghezului o senzație de confuzie și depărtare, deși foarte zbârnâitoare, astfel încât soneriile lui au început să țârie, seifurile i-au înghețat, iar lista de distincții a erupt în pete.”

Dadaismul continuă acțiunea anarhistă de demolare a ordinii instituite, inițiată de futuriști, cu o furie ajunsă la paroxism. În *Manifestul Dada 1918* al lui Tristan Tzara, aflăm declarații incendiare precum: „Noi sfâșiem ca un vânt furios rufăria norilor și a rugăciunilor și pregătim marele spectacol al dezastrului, incendiul, descompunerea. (...) Fiecare om să strige: e o mare operă distructivă, negativă de realizat. Să măturăm, să curățăm. Curățenia individului se afirmă după starea de nebunie, de nebunie agresivă și completă împotriva unei lumi lăsate pe mâinile bandiților ce sfâșie și nimicesc secolele. Fără scop ori plan, fără organizare: nebunia feroce, descompunerea.” Numai că, spre deosebire de futurism, ca de altfel, de toate celelalte mișcări de avangardă, dadaismul n-a avut niciodată intenția de a se constitui într-o nouă școală poetică, alcătuindu-și un program estetic propriu, pe care să-l impună apoi în mod canonic, dogmatic; dimpotrivă, singura sa dorință a fost de la bun început aceea de a elibera complet arta, ca și viața, de tirania tuturor dogmelor. În același manifest, Tzara declară: „Eu vorbesc mereu despre mine pentru că nu vreau să conving. N-am dreptul să târăsc pe alții în fluviul meu, nu oblig pe nimeni să mă urmeze. Fiecare își făurește arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a urca ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre și de spasme fertile. Stalactite: a la căuta pretutindeni, în ieslele lărgite de durere, cu ochii albi ca iepurii îngerilor. // Așa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independență, de neîncredere față de comunitate. Cei ce sunt cu noi își păstrează libertatea. Noi nu recunoaștem nici o teorie. Ajunge cu academiile cubiste și futuriste, laboratoare de idei formale. Artă servește la acumulat bani sau la a-i gâdila pe drăguții burghezi?” Dada înseamnă așadar o afirmare a libertății absolute a spiritului:

„Libertate: DADA DADA DADA, urlet de culori ondulate, întâlnire a tuturor contrariilor și a tuturor contradicțiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerențe: VIAȚA.”

Proclamând primatul vieții asupra literaturii, Tzara susține că poezia, arta în general, trebuie să devină expresia cât mai fidelă a vieții, eliberându-se de sub tutela tuturor convențiilor, chiar cu riscul de a deveni incomprehensibilă: „Arta e un lucru particular și artistul o face pentru el însuși; o operă comprehensibilă este un produs de gazetari. (...) Ne trebuie opere puternice, pure, precise și, mai mult decât oricând, incomprehensibile. Logica e o complicație. Logica este întotdeauna falsă. Ea trage sforile noțiunilor, cuvintele, în forma lor exterioară, către concluziile centrilor iluzorii. Lanțurile ei ucid, miriapod gigantic ce sufocă independența. Legată de logică, arta ar trăi într-un incest, înghițindu-și, hăpăindu-și coada, corpul, păcătuind cu ea însăși, iar temperamentul ei ar deveni un coșmar smolit cu protestantism, un monument, un cuib de intestine cenușii și grele.” Abolirea completă a logicii înseamnă implicit proclamarea primatului absolut al spontaneității asupra travaliului artistic, acesta ajungând să fie chiar total repudiat. După ce afirmase că „gândul se alcătuiește în gură”, Tzara va propune, ironic, într-un *Manifest despre amorul slab și amorul amar*, o „rețetă” de fabricare a unui poem dadaist:

PENTRU A FACE O POEZIE DADAISTĂ

Luați un ziar.

Luați o pereche de foarfeci.

Alegeți din ziar un articol care să aibă lungimea pe care vreți s-o dați poeziei voastre.

Decupați articolul.

Tăiați cu grijă toate cuvintele care formează respectivul articol și puneți toate aceste cuvinte într-un săculeț.

Agitați-l încetișor.

Scoateți cuvintele unul după altul, dispunându-le în ordinea în care le veți extrage.

Copiați-le conștiincios.

Poezia vă va semăna.

Și iată-vă un scriitor infinit de original și înzestrat cu o sensibilitate încântătoare, deși, se înțelege, neînțeleasă de oamenii vulgari.

Poezia, așadar, se naște din hazardul asocierilor involuntare, imprevizibile, ale cuvintelor, aceste împerecheri arbitrare generând imagini șocante, adesea grotesc-ironice, menite a agresa gustul și spiritul călduț al burghezului mediocru. Aceste asocieri spontane, eteroclite anunță imagismul suprarealist de mai târziu, având, evident, aceeași menire. Cuvintele sunt vidate de sensul lor convențional, utilitar, căpătând valoare în sine, prin însăși sonoritatea lor; în același *Manifest despre amorul slab și amorul amar*, Tzara postulează chiar egalitatea absolută a cuvintelor, sugerând posibilitatea împerecherii lor fortuite, în voia subiectivității scriitorului:

preambul = sardanapal

unu = valiză

femeie = femei

pantaloni = apă

dacă = mustăți

2 = trei

trestie = poate

după = descifrare

supărător = smarald

viciu = șurub

octombrie = periscop

nerv=

cu nu contează care confecție parfumată, săpunită, provizorie sau definitivă, scoasă la întâmplare, în care toate astea să fie foarte vii.

Însă acest proces intentat cuvântului avea în fond menirea de a recupera puritatea primordială a limbajului, fatalmente pierdută ca urmare a raționalizării și convenționalizării sale. Aidoma expresioniștilor și futuriștilor, dadaiștii caută acel „limbaj original” (*Urgedicht*) dinaintea vorbirii logice, convenționale. Astfel, Hugo Ball

declară în 1916 că a inventat un nou gen de poezie, fără cuvinte sau „sonoră” (*Lautgedichte*), „în care balanța vocalelor e cântărită și distribuită numai după valoarea secvenței de la început”. Împreună cu Hugo Ball, dadaiștii Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Tzara, Marcel Iancu ș.a. experimentează la Cabaretul Voltaire poezia „simultaneistă” (recitată simultan pe mai multe voci) și „bruitistă”, aceasta din urmă fiind probabil influențată de ideile despre „muzica zgomotelor” ale futuriștilor Marinetti și Russolo. Din dorința de a redescoperi poezia dinaintea cuvintelor s-a născut și impulsul către „primitivism”, comun de altfel tuturor avangardelor, concretizat în reprezentațiile de la Cabaretul Voltaire (de pildă, *Cînt negru I și II*) sau în poemele sonore ale lui Tzara numite *Poeme Negre*, care, după cum susținea el, ar fi fost de fapt niște traduceri ale unor poeme provenind din Africa și Oceania. Într-o *Notă despre Poezia Neagră*, Tzara declara că: „Poezia trăiește în primul rând pentru funcțiunile de dans, religie, muzică și muncă.”

Poezia sonoră a fost cultivată și de Raoul Hausmann, care a inventat și un sistem de notare a acesteia, numit „optofonic”. Sub influența lui Hausmann, Kurt Schwitters susține că ar fi creat o nouă artă, numită *Merz*, o „artă totală” obținută prin ștergerea granițelor dintre genuri și limbaje artistice (el ar fi amestecat cuvintele și propozițiile din poezie în așa fel încât compoziția lor ritmică să alcătuiască un fel de desen și, invers, ar fi amestecat picturi și desene conținând propoziții ce se cereau a fi citite). Schwitters scoate frazele și obiectele uzuale din contextul lor obișnuit și le introduce într-o nouă ordine, *sui generis*. Experimentele sale literare împinse până la limita nonsensului, având rădăcini în expresionismul german, sunt asemănătoare colajelor lui Tzara. Schwitters compune chiar o *Sonată originală* (*Ursonata* sau *Die Sonata in Urlauten*), un poem fonetic de 40 de minute, ce respectă, mai mult sau mai puțin, forma unei sonate, fiind alcătuit din patru mișcări, o uvertură, un final și o cadență în a patra mișcare.

Dacă ar fi să decelăm o retorică proprie poeziei dadaiste, aceasta ar putea fi definită drept *deconstructivistă* prin excelență, o retorică „a haosului verbal, a decompoziției limbajului”, după cum susține Nicolae Balotă.⁷² Caracteristicile ei esențiale sunt spiritul ludic, vizibil în rimele fortuite, asocierile cuvintelor după principiul înrudirii lor fonetice și uneori chiar pentru a obține calambururi absurde și grotești, distrugerea sintaxei și dispunerea cuvintelor în serii substantivale, folosirea verbelor la

⁷² *Op. cit.*, p.365.

infinitiv (conform rețetei lui Marinetti), stilul publicitar, „revoluția tipografică”, constând în eliminarea semnelor de punctuație concomitent cu introducerea ad-hoc de caractere diferite, majuscule, alcătuirea unor figuri grafice *sui generis* etc. De pildă, cele *Douăzeci și cinci de Poeme* publicate de Tzara în 1918 sunt colaje alcătuite după principiul hazardului pur (poate și sub influența lui Apollinaire), precum: „telefon / a mușca frânghiile a se lichefia / arcul / a se cățăra / astral / memoria / către nord prin fructul său dublu / asemenea cârnii crude / foame foc sânge” (*Marea plângere a obscurității mele trei*).

Dadaiștii au scris și piese de teatru, care, evident, parodiază toate convențiile dramatice, fiind de fapt o succesiune de discursuri incoerente, similare poemelor dada, rostite de personaje cu nume de idioți, ca Domnul Antipirină, Domnul Cricri, Domnul Bleubleu, Domnul Bumbum, Pipi etc. De pildă, în *Prima aventură celestă a domnului Antipirină*, scrisă de Tzara în 1916, aflăm replici absurde, precum: „DOMNUL BLEUBLEU: Tombo Matapo vice-regii nopților / și-au pierdut mâinile Moucangama / și-au pierdut mâinile Manangara / și-au pierdut mâinile poligon neregulat / la Matzacas buburuza e mai groasă decât emisfera / cerebrală / dar unde sunt casele vice-regii nopților // FEMEIA GRAVIDĂ: patru sute de cai șaizeci de cămile / trei sute de piei de zibelină cinci sute de piei de hermină / bărbatul ei e bolnav / douăzeci de piei de vulpi tinere trei piei de șelizun [sic] / o sută de piei de vulpi tinere și galbene / o mare pasăre în viață Tyao / ty a o ty a o ty a o / și patru puști frumoase // DOMNUL CRICRI: zdranga zdranga zdranga // DOMNUL BLEUBLEU: di di di di di di di // PIPi: zoubai zoubai zoubai zoubai // DOMNUL ANTIPIRINĂ: dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi (...).” E limpede că teatrul dadaist e alcătuit după principiul că totul este permis.

Existau toate premisele ca dadaismul, invenția unui român, să aibă ecou în România, mai ales că primii promotori ai avangardismului de aici, Ion Vinea și Marcel Iancu, fuseseră prieteni buni cu Tzara, primul continuând să corespundă cu acesta după plecarea lui în Elveția, iar al doilea chiar însoțindu-l acolo și participând activ la revoluția dada. Totuși, nemulțumit de nesfârșita clovnerie sterilă a dadaiștilor, Marcel Iancu se va despărți de aceștia și se va întoarce în țară în 1922, hotărât să pună aici bazele unei arte noi, nu dadaiste, ci constructiviste, după cum va declara în 1953: „Deja o lume ne despărțea de poezii dadaști care continuau mistificarea și gluma doar pentru plăcerea

nonsensului... după câteva certuri dramatice cu Tzara și discuții inutile cu suprarealiștii viitori ce nu erau interesați decât de gluma proastă și de scandal, m-am hotărât să-mi caut drumul propriu și să plec ca misionar al artei noi în țara mea natală.”⁷³ De altfel, în 1922, momentul de naștere al primei reviste românești de avangardă, *Contimporanul*, dadaismul european era deja consumat. Pe de altă parte, după cum va susține mai târziu Claude Sernet în prefața la versiunea franceză a *Primelor poeme* ale lui Tzara, o mișcare atât de radicală nu putea să aibă succes în România, „țară prea tânără pentru ca structurile ei politice, sociale și morale, imitate după cele ale burgheziilor occidentale, să fi fost îndeajuns de precizate, chiar gata să opună o rezistență organizată, să apere și să riposteze, nici în românește, limbă, cu câteva excepții, prea puțin matură pentru ca tradiția ei literară și «valorile (ei) estetice» să fi avut timp să se corupă, să se corcească și să dea naștere în felul acesta unei legitime nevoi de înnoire, de purificare, chiar și mai ales, cu prețul unei brutalități iconoclaste”.⁷⁴ O condamnare în termeni foarte duri a dadaismului aflăm într-un articol semnat F.B. (Filip Brunea) din primul număr al revistei „Integral” (1925): „Dadaismul – pușcă încărcată cu zgomot pur – izbutise acum câțiva ani să inunde ținirile literare ale Europei, când pontifii rânduiri pe vine în jurul moaștelor fumau profetic luleaua păcii. (...) Tristan Tzara, astăzi rentier, speculează din trecut banii buni, talentul. E siesta sănătoasă, după un chef monstru când zeii poartă livrea, când cerul era unde-i astăzi chelia.”

Și totuși, a existat, fără îndoială, o influență importantă a dadaismului asupra avangardei românești, vizibilă în primul rând în spiritul ludic, în gustul pentru farsă, grotesc, în identificarea poeziei cu viața și în procesul intentat literaturii. În spirit dadaist sunt multe dintre textele publicate în franceză în unicul număr al revistei „75 H.P.” (1924), ca aceste anunțuri semnate de **Victor Brauner**: „GRUPUL 75 HP organizează un mare teatru anti-teatral cu reprezentații trăsnete asfalturi hepatism diatermie acid carbonic SPECTATORII TREBUIE SĂ VINĂ ÎN TOALETE SPECIALE prevăzuți cu mănuși de box cu pantofi din cartofi cu claxoane trompete semnale de revolver preferabil browning cu peruci de azbest”, sau: „PENTRU A COLABORA LA 75 HP TREBUIE: să știi bine să dansezi / să urinezi peste tot / să-ți respecti părinții / să fi suferit un accident de avion /

⁷³ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p.68.

⁷⁴ *Ibidem*, p.69.

să nu faci literatură / să ai un certificat de bună purtare / să bei acid sulfuric / să știi box
să te decapitezi de două ori pe săptămână / CANDIDATUL TREBUIE SĂ
DEMONSTREZE: / că are în loc de inimă o pălărie de paie că a folosit gutaperca pentru
intestine că are manii religioase”; „GRUPUL 75 HP. va organiza în cursul lunii
decembrie UN MARE LABORATOR PICTOPOETIC CU SALĂ DE LECTURĂ: se vor
putea citi cu acompaniament de cablocardostep pe pereți pictopoezii polinaționale. /
Colaboratorul nostru M. MIGUEL DONVILLE va demonstra într-o conferință viitoare
principiile descoperirii sale: / CABLOCARDOSTEPUL.” În manifestul lui **Ilarie
Voronca** intitulat *Aviograma*, după îndemnul „CETITOR DEPARAZITEAZĂ-ȚI
CREIERUL”, se întâlnesc destule asemenea asocieri deconcertante de termeni în spiritul
ludic-burlesc al dadaismului: „CABLOGRAME CÂNTĂ DIASTOLA STELELOR
DEVALIZAT GÂNDUL / PIANUL MECANIC SERVEȘTE CAFEAUA CU LAPTE
ELEGANT / O! RECITĂRILE O! SERBĂRILE DE BINEFACERE UN PERMIS DE
SINUCIDERE / 3 DINARI TROTUARUL ȘI-A PLOMBAT DINȚII ÎN SPIRALĂ”.
Ilarie Voronca scrie și poeme după rețeta combinărilor aleatorii a lui Tzara, ca acest
Hidrofil: „Vântul e pătrat invers 50 LEI util gazometru / interstițial cheamă hornar pentru
esofag / ein zwei pentru sept huit dieci / temperament scafandrier în portefeuille / sistem
nervos apoteoză eu bumbac / omletă confecționează clorofilă castrat / acul de siguranță
ușa s-a închis în / inima cu acetilen îmi e foame îmi / e întuneric îmi e dicționar telefonul
/ cu barbă cochilia desface sonerii / almanach strada”. Evident că termenii nu sunt grupați
chiar la întâmplare, ci, în spirit ludic, se caută efectul comic al asocierilor paradoxale,
șocante. Un alt „poem” e alcătuit din două strofe lipsite de noimă, dintre care a doua
repetă versurile celei dintâi în ordine inversă, simbol al perfecte gratuități/futilități a
actului poetic:

STROFA I

Monsieur l' archange est un bon chef comptable
Euridice: să-ți prind ochii cu ace de siguranță
Te rog până aici fără aluzii matematice
Euridice mă duc să mă culc

STROFA II

Euridice mă duc să mă culc

Te rog până aici fără aluzii matematice

Euridice: să-ți prind ochii cu ace de siguranță

Monsieur l' archange est un bon chef comptable

Împreună cu Victor Brauner, Voronca inventează „pictopoezia”, variantă a colajului dadaist în care cuvintele traversează spațiul în toate direcțiile și după toate traiectoriile posibile. Dedesubtul unei pictopoezii un anunț perfect gratuit spune că: „PICTOPOEZIA NU E PICTURĂ / PICTOPOEZIA NU E POEZIE / PICTOPOEZIA E PICTOPOEZIE”. Referindu-se probabil la revista franceză „Littérature”, Mihail Cosma o numește „le meilleur papier hygienique du siècle”.

Voronca publică poeme dadaiste și în revistele „Punct” și „Integral”, fiind urmat și de alți avangardiști, între care e de remarcat în primul rând **Stephane Roll**. Iată, de pildă, un poem publicat de acesta în nr.2 / noiembrie 1924 al revistei „Punct”, intitulat *Ficat alb*:

Felinar plimbă la braț cu ceai dansant în prezervativ vocal eșire în caz de incendiu și un înger consumă cauciuc în prolog cross-country-ul patriotic este la cap. III bis ceremonios
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v z x și continuă mâine joi punct virgulă

iese luna dintre nourî

iubita mea cu ochii dulci

du-te în B. M. să te culci

te anunț sfârșește cu diverse apropouri

vrei să rămâi indiferent 18 pagini asta nu se face paranteză paranteză paranteză vrei să fac o linie dreaptă vreau una perpendiculară vrei să fac un cub vreau un cerc (o să încerc) cumpără-mi fascicola 326 din intestin piaptână-te recomandabil dictando total lei 171.684 costiță de poet dentific massager massager spriechst-du deutsch? Eu masaj tu masaj noi voi ei noi ei voi masaj sirius face tumbe în violoncel biletul de favoare citește sonetul

androgin este scandalos este coloristic este viteză are pasager asta este bună pentru Victor Eftimiu

preț fix fix preț

Deriziunea în acest text e totală, atingând însăși logica discursului, care e alcătuit dintr-o simplă înșiruire de propoziții și sintagme în care legătura termenilor e aleatorie, menită să contrazică orizontul de așteptare al cititorului și, implicit, să creeze efect comic (firește, un comic grotesc și absurd). Se observă demitizarea anumitor *topoi* considerați până atunci sacri, intangibili: îngerul, patriotismul, poetul și chiar scriitura poetică însăși, care, în opinia curentă, trebuia produsă într-o stare de transă quasi-mistică, rod al inspirației de natură divină. Versurile scrise cu caractere cursive parodiază poezia sentimentală, iar trimiterea la Victor Eftimiu din final nu lasă nici un dubiu asupra intenției autorului de a discredita literatura tradiționalistă. Totodată, automatismele verbale anticipează suprarealismul și literatura absurdului de mai târziu.

Chiar mai radical decât textul lui Roll este „poemul” publicat de Mihail Cosma pe aceeași pagină, absurd intitulat *Binomul cu exponentul de argint*. Aici, destructurarea discursului poetic este totală, acesta agregându-se aleatoriu din înșiruri de cuvinte fără legătură semantică sau din propoziții fără sens. Cuvintele se combină exclusiv după principiul asemănării sonore, independent de sensul lor de dicționar (se amestecă și limbi diferite), însă combinațiile insolite generează deseori calambururi burlești, ceea ce demonstrează o anumită premeditare. Destructurarea limbajului și recompunerea cuvintelor după afinități fonetice anticipează „bâlbâiala” poetică a lui Gherasim Luca și automatismul „pur” suprealist:

(c'est un conte à dormir debout que il y a trois jours me télégraphia de Venise et de Philibert Le Voyer seigneur de Lignerolles et de Bellefille ma nourrice nommée la Sultane aux seins de fine ouate). inventează prohibițiunea în nocturn cu ambalaj megaloman, scena reprezintă un om – linda dama en la cama. le binôme est un bonhomme à quatorze abonnés 3, 7, 8, 11, c, M, x, f, ut, fa, mi bémol, Londres et 100 cartes de visites. o dar pieptănul matrimonială e complet tifos. îngerul mecanic plictisit în omnibus maniac de aceea domnul meu, mylord, sênor, mein herr, monsieur, signore,

bunăziua Doamnă! dispariția mâine – mâna dreaptă în suspensie. cette négation armée d'un perroquet: hic, ubi vir non est, ut sit adulterium, circ circular circular circulară în circatrice circumcisă etc. atunci ți-ai fost mamă cu un dinam. semnul de întrebare a fost mult mai mare la început. stinge steaua no. 8 din stalul al III-lea. eu mă elefant tu te elefanți el se elefante (nu el e fante), aplauze în contumacie sau costum național și tren mixt incognito, un tânăr belgian negru fuge răgușit. trapez la trap se accident. steamer în pantofi de lac ent haupft vers l'amérique con paraguanto. în gând tramwaye simultane. dansatori pe sârmă ghimpată imită gloanțe dum-dum. 1740 etaje la pătrat. trotuarul automat întrerupe: le crocodile mystique est téléphone PUNCT

Fără îndoială, spiritul ludic demitizant e o trăsătură fundamentală a avangardismului românesc, însă înainte de Dada, cel care a contribuit esențial la nașterea acestuia a fost Urmuz. Totuși, prin intermediul lui Tzara, cu care avangardiștii români au păstrat o legătură strânsă, dadaismul a exercitat o influență importantă asupra întregii avangarde autohtone, întrând ca element hotărâtor al acelei „sinteze moderne” preconizată de aceasta în primii săi ani de existență.

Suprarealismul

Ca realitate istorică, suprarealismul s-a născut în Franța imediat după primul război mondial, drept manifestare în plan artistic a unei stări de spirit pesimiste exprimând, după cum avea să declare mai târziu liderul său, André Breton, „defetismul războiului”. Ca și dadaismul, modelul său etic și estetic indubitabil, mișcarea suprarealistă s-a constituit ca protest vehement împotriva unei societăți ipocrite și mercantile prin excelență, a unei lumi dezumanizate ce făcuse posibilă oroarea războiului. Ca atare, toate normele acestei societăți trebuiau denunțate ca fiind false și profund imorale și, în consecință, era necesar ca acestea să fie în cele din urmă abolite. În declarația comună din 27 ianuarie 1925, suprarealiștii se proclamau „specialiști ai revoltei”, „foarte hotărâți să facă o Revoluție” care să atingă toate manifestările umanului (suprarealismul – susțineau ei – nu este o nouă formă poetică, ci „un țipăt al spiritului care se întoarce asupra lui însuși și e foarte hotărât să-și distrugă cu disperare piedicile”). Dacă inițial această revoluție s-a dorit a fi eminentamente spirituală, având menirea de a provoca o „*criză de conștiință*”, dintre cele mai generale și mai grave⁷⁵, care să determine în final eliberarea completă a spiritului uman, mai târziu conducătorii mișcării vor ajunge la concluzia că acest lucru nu e posibil fără o radicală revoluție socială, „eliberarea minții” fiind cu necesitate condiționată de „eliberarea omului” (și astfel se explică simpatia lor – măcar temporară – față de comunism și revoluția bolșevică). Cele două postulate fundamentale ale suprarealismului, menite să unifice (cel puțin teoretic) poezia și acțiunea socială concretă, vor fi: „a schimba viața” (Rimbaud) și „a transforma lumea” (Marx), axiome care, în fapt, era necesar să fie percepute ca „un singur cuvânt de ordine”, fiecare poet trebuind în cele din urmă să depășească „ideea deprimantă a divorțului ireparabil dintre acțiune și vis”⁷⁶.

Așadar, în pofida aspectului său ezoteric, de doctrină secretă destinată unei secte restrânse de inițiați, în care accesul era anevoios iar excluderea oricând posibilă, suprarealismul n-a avut de la bun început nimic mistic, nimic evazionist, n-a urmărit evadarea din realitatea cotidiană în căutarea unei transcendente iluzorii, ci acea *suprarealitate* visată nu putea fi găsită altundeva decât în limitele acestei realități, a

⁷⁵ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, în vol. *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., p.72.

„miraculosului cotidian”. Așa cum declara André Breton în 1934, suprarealismul a fost *ab initio* înțeles ca o tentativă nu de a transcende realul, ci de a-l „adânci” și apropria, de a „lua cunoștință cât mai netă și mai pasionată de lumea sensibilă”. Cu alte cuvinte, era vorba în primul rând de un alt mod de cunoaștere, esențial subiectiv, considerat superior celui științific, fatalmente limitativ, întrucât rațiunea umană era văzută, pe urmele lui Bergson, ca fiind funciar incapabilă a capta, în universalitatea conceptelor sale rigide, unicitatea fenomenelor individuale. Pornind de la psihanaliza lui Freud, grupul suprarealist francez, constituit în preajma lui 1920, a vizat inițial descoperirea inconștientului individual în vederea unei cunoașteri cât mai complete a omului și, implicit, a eliberării sale totale de tabuurile represive ale unei societăți alienate și alienante. În primul său manifest, Breton identifica suprarealismul cu „automatismul psihic”, într-o definiție acum arhicunoscută:

„SUPRAREALISM, substantiv masculin. Automatism psihic pur, prin intermediul căruia îți propui să exprimi, fie verbal, fie în scris, fie în orice alt mod, funcționarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale.

ENCICL. *Philos.* Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a unor anumite forme de asociații neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieții. (...)”⁷⁶

Așadar, analog metodei „asociațiilor libere” practicate de Freud⁷⁸, prin care unui pacient aflat într-o stare pasivă (inițial sub hipnoză) i se cerea să vorbească liber, eliminând astfel cenzura *supraeului* în vederea abolirii tensiunilor psihice și a obținerii *catharsis*-ului final, metoda suprarealistă postulată de Breton viza în primul rând eliberarea imaginației creatoare de toate normele (logice, etice, estetice etc.) care o ținuseră până atunci încătușată. Imaginile artistice obținute prin această metodă erau considerate mai pure, mai adevărate decât orice altă imagine logic premeditată, facilitând mult mai mult cunoașterea sinelui. Automatismul, de altfel, fusese postulat și de Jung, care susținea că imaginile depozitate în *inconștientul individual* nu trebuie judecate, ci

⁷⁶ Idem, *Les vases communicantes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 170.

⁷⁷ André Breton, *Prémier manifeste du surréalisme*, în *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., p. 36.

⁷⁸ care, totuși, în scrisorile trimise lui Breton, declara că nu înțelege „ce vrea suprarealismul”.

acceptate exact așa cum apar în conștiință, spre a fi ulterior des-cifrate, ele fiind în fond niște vehicule ale unor mesaje esențiale transmise de *inconștientul colectiv*. Ca atare, rolul artistului trebuia să fie în esență acela de a forța (în mod sistematic) imaginile din tenebrele inconștientului să iasă la suprafață spre a fi analizate la lumina rațiunii, aceasta constituind de altminteri sarcina hermeneuticii.

Recunoscându-i lui Freud meritul excepțional de a fi făcut primul pas decisiv înspre eliberarea imaginației, Breton accentuează, pe urmele acestuia, importanța visului în existența umană și susține că, printr-un „examen sistematic”, visul și realitatea, „două stări atât de contradictorii, în aparență”, pot fi rezolvate „într-un fel de realitate absolută, de *suprarealitate*”, sarcina aceasta revenindu-i poetului.⁷⁹ E limpede că liderul suprealist se arată în acest prim text programatic preocupat de aplicarea metodei lui Freud (pe care tot el declară că o experimentase și ca medic asupra bolnavilor psihici în timpul războiului) în discursul literar, încercând în fapt să instituie o nouă poetică (textul în întregime poate fi privit ca o *Ars poetica*), ale cărei puncte esențiale anunțate aici sunt *imagea*, *miraculosul*, *anti-realismul* și *automatismul*.

Breton consideră *imagea suprealistă* drept un tip cu totul special de imagine, pentru explicarea ei făcând apel la următoarea definiție a poetului Pierre Reverdy, apărută în 1918 în revista „Nord-Sud”:

„Imaginea este o creație pură a spiritului.

Ea nu se poate naște dintr-o comparație ci din apropierea a două realități mai mult sau mai puțin îndepărtate.

Cu cât raporturile a două realități apropiate vor fi mai depărtate și mai juste, cu atât imaginea va fi mai puternică - și cu atât puterea ei emotivă și realitatea poetică vor fi mai mari.”⁸⁰

La această definiție, Breton va mai adăuga un element esențial: lipsa de premeditare. Așadar, pentru producerea imaginii, cele două realități distante (din punct de vedere logico-semantic) nu sunt apropiate în mod voluntar de subiectul care le percepe, ci absolut independent de voința sa (adică inconștient), din această alăturare fortuită luând naștere, ca urmare a „diferenței de potențial” dintre cei doi „conductori”, o „*lumină a*

⁷⁹ *Primul manifest al suprealismului*, apud Mario de Micheli, *op. cit.*, p.290.

⁸⁰ Apud Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 294.

imaginii”, a cărei intensitate depinde de mărimea acestei diferențe (o expoziție suprarealistă s-a numit chiar *Ecartul absolut*). Spre deosebire de imaginea poetică tradițională, care se bazează pe contiguitatea termenilor puși în contact, imaginea suprarealistă are drept punct de plecare tocmai lipsa de asemănare/înrudire a acestora, ea alăturând în mod paradoxal două realități logic incompatibile și prin aceasta negându-le în fapt, în mod dialectic, eterogenitatea funciară.⁸¹ Ca atare, valoarea sa depinde de șocul emoțional pe care-l provoacă subiectului receptor, fie că e vorba de lector, fie de poetul însuși, care la rândul său nu-i decât un spectator pasiv ce asistă fascinat la spectacolul pus în scenă de un regizor misterios, adică de propria sa *imaginație*⁸².

Discursul poetic sau plastic suprarealist se construiește aproape în exclusivitate dintr-o succesiune de imagini deconcertante pe care rațiunea refuză să le accepte. Așadar, arta suprarealistă e o artă esențial *antimimetică*; singurul ei domeniu exploatabil este, după cum afirmă Breton, domeniul *reprezentării mentale pure*, ce se întinde dincolo de cel al percepțiilor, important fiind însă ca apelul la reprezentarea mentală să furnizeze, după cum susținea și Freud, „senzații în raport cu procesul ce se derulează în ascunzișurile cele mai diverse și mai profunde ale aparatului psihic” (e notorie, de altfel, mefiența suprarealiștilor față de muzică, tocmai pentru că aceasta nu generează reprezentări sensibile). Cu alte cuvinte, scopul acestei arte e de a unifica, prin intermediul imaginii, percepția și reprezentarea, adică de a determina ca niște elemente psihice esențial subiective (reprezentările) să dobândească un caracter obiectiv, acestea chemând imperios în realitatea exterioară ceva miraculos care să se manifeste⁸³.

Imaginea suprarealistă stabilește un raport de analogie între două realități logic incompatibile, după modelul postulatului estetic al lui Lautréamont („frumos ca întâlnirea fortuită dintre o umbrelă și o mașină de cusut pe o masă de disecție”). În opinia lui Breton, această analogie poetică are ceva în comun cu analogia mistică, prin aceea că „transgresează legile deducției pentru a face ca spiritul să aprehendeze interdependența a două obiecte ale gândirii situate în planuri diferite, între care funcționarea logică a spiritului nu este aptă să facă nici o legătură și se opune *a priori* la stabilirea oricărei

⁸¹ *Ibidem*, p. 169.

⁸² După Gaston Bachelard, în *L'air et les rêves*, imaginația reprezintă facultatea psihică de a modifica imaginile percepute și de a le face subversive.

⁸³ André Breton, *Position politique du Surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1935, p.164-165.

legături”; totodată, însă, analogia poetică diferă funciar de analogia mistică, întrucât ea nu admite existența, dincolo de lumea sensibilă, a unui „univers invizibil ce tinde să se manifeste”.⁸⁴ Suprarealiștii sunt interesați numai de acest „declie analogic”, întrucât numai cu ajutorul lui ar putea accede la „motorul lumii”: „Cuvântul cel mai exaltant de care dispunem e cuvântul «ca».”⁸⁵

După Breton, singurele vehicule acceptabile ale acestei gândiri analogice sunt metafora și comparația, toate celelalte figuri ale retoricii fiind complet lipsite de interes. Însă, spre deosebire de metafora și comparația clasică, figurile similare din poezia suprarealistă nu mai substituie un referent anume, pe baza unei relații logice, de similaritate, ci își *crează* un referent practic neidentificabil în realitatea obiectivă. Poetul Sașa Pană, directorul celei mai importante reviste suprarealiste din România, „unu” (1928-1932), va vorbi despre evanescența imaginii suprarealiste, arătând că poemul nu trăiește decât prin lectură, fiind dictat în exclusivitate de imaginile care „se succed capricios și dispar la fel de dezordonat, se săvârșesc ca un fum”⁸⁶. După Sașa Pană, imaginea nu e *rezultatul* unei comparații sau metafore, ci:

„Asociațiile fortuite *au născut* (s.n.) metafore prin ciocnirea senzațiilor diferite și care nu mai pot fi controlate după regula de trei simplă a logicei susținute de cele cinci sau mai multe simțuri. Lectura lor generează stări de magie, de inefabil și de adevărul cărora nu ne mai sinchisim. Le iubim sau nu, ne turbură fără să știm de ce, dincolo de orice analiză.”⁸⁷

Această emoție paradoxală poate fi explicată psihanalitic prin faptul că imaginea, cuplând doi semnificanți logic incompatibili, corespunde în fond în inconștientul celui ce a produs-o unei *deplasări*⁸⁸ pe care lectorul, la rândul său, o recunoaște în propriul inconștient, prin aceea că imaginea i se pare că semnifică ceva, chiar dacă acea semnificație rămâne obscură.⁸⁹ În consecință, imaginea poate fi interpretată în mod diferit, în funcție de *deplasările* produse în inconștientul unor subiecți distincți, rămânând

⁸⁴ Idem, *Signe ascendant*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 9.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁸⁶ Sașa Pană, *Sadismul adevărului*, Editura Unu, București, 1936, p.127.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 118.

⁸⁸ Deplasarea e un mecanism al refulării prin care un afect este detașat de reprezentarea inconștientă la care se raporta inițial, legându-se de o altă reprezentare, aflată față de prima într-un raport indirect, v. Frédéric de Scitivaux, *Lexic de psihanaliză*, Institutul European, Iași, pp.29-30.

în mod necesar deschisă unei pluralități de interpretări posibile. Dar tocmai datorită acestei deschideri ea se sustrage interpretării psihanalitice, fatalmente limitative, întrucât sensul imaginii este mereu reînnoit de fiecare lector, asupra căruia provoacă o rezonanță inedită (pe de altă parte, cuvintele prin care sunt redată imaginile sunt de multe ori polisemantice, generând ele însele interpretări multiple). În aceste condiții, nu se mai poate vorbi de arbitrar în cazul imaginii suprarealiste, aceasta nefăcând decât să traducă o *deplasare* ce se produce neîncetat în inconștientul scriitorului de la o reprezentare la alta, fapt ce explică și caracterul evanescent al imaginilor, ce se nasc și se destramă imediat "ca un fum", dând naștere altora noi, la fel de efemere.⁹⁰ Astfel s-ar justifica și analogia pe care Breton o stabilea între activitatea poetică și cea onirică, în ambele inconștientul efectuând același travaliu.

Dacă evanescența e caracteristica fundamentală a imaginii suprarealiste, corolarul său *sine qua non* e în mod paradoxal o stranie încremenire, pe care o exprimă adesea fiecare dintre realitățile puse în contact, conform modelului estetic al „frumuseții convulsive” postulat de Breton⁹¹ (emblematică e, spre exemplu, imaginea bretoniană a mașinii „paralizate” în apă sau cea a locomotivei abandonate de mulți ani „nebuniei” pădurii virgine). Dacă periplul și metamorfoza constituie principalele motive ale artei suprarealiste, deambulările eului poetic au loc aproape întotdeauna într-o lume populată de obiecte imobile - măști, manechine, statui, mulaje, mecanisme detracate, ceasuri oprite etc. -, ca în picturile lui Giorgio de Chirico, mișcarea fiind astfel compensată și potențată de încremenirea mișcării⁹². Ca atare, s-ar putea vorbi de o dublă calitate a imaginii suprarealiste, aceasta neputând fi redusă la un singur atribut, ci fiind tocmai prin coexistența dialectică a unor tensiuni contrare, conform unei *coincidentia oppositorum* funciare (subliminal, e vorba de cuplul Eros – Thanatos). Pe de altă parte, forța imaginilor depinde de co-prezența unor imagini opuse asupra cărora se proiectează acestea, ca într-un labirint baroc de oglinzi anamorfotice. Astfel, se poate spune că poemul suprarealist ocupă același spațiu imaginar ca și filmul suprarealist, ambele

⁸⁹ Gérard Durozoi, Bernard Lecherbonnier, *André Breton. L'écriture surréaliste*, Librairie Larousse, Paris, 1974, p.243.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ André Breton, *L' amour fou*, Éditions Gallimard, Paris, 1937, p.26.

⁹² Mary Ann Caws, *The Inner Theatre of Recent French Poetry*, Princeton University Press, New Jersey, 1972, p.121.

convertind o serie de percepții statice într-un continuum de reprezentări fluid și imprevizibil.⁹³

În fond, efectul pe care-l urmăreau suprarealiștii era o puternică senzație de *stranietate* (cf. Freud), similară celui *Stimmung* urmărit de pictorul Giorgio de Chirico în tablourile sale și descris cu minuțiozitate în paginile lui de jurnal. Termenul quasi-intraductibil *Stimmung* a fost preluat de Giorgio de Chirico de la Nietzsche pentru a desemna acea stare de perplexitate pe care o trăiește cel ce descoperă misterul, contradicția, irumpând în sânul realității celei mai banale; e vorba așadar de o experiență paradoxală, similară în fond celei descrise de schizofrenici, prin care familiarul este perceput dintr-o dată ca fiind straniu, iar nefamiliarul, familiar, dându-i individului, pe rând sau chiar simultan, senzația de *déjà vu* și de *jamais vu*.⁹⁴ Profund marcați de evocările și viziunile lui de Chirico, suprarealiștii francezi își vor face chiar o practică din cultivarea deliberată a unei astfel de stări: meditația asupra tablourilor acestuia constituia una din metodele utilizate de ei pentru a atinge starea de „suprarealitate”. Cu alte cuvinte, senzația schizoidă de a trăi într-un „vast muzeu al bizareriei” constituia însăși esența inspirației estetice, căci, după cum scria de Chirico în jurnalele sale, „există mai multe enigme în umbra unui om ce merge prin soare decât în toate religiile trecutului, prezentului și viitorului”.⁹⁵ De la bun început, producțiile suprarealiste au avut menirea esențială de a releva incapacitatea rațiunii umane de a construi sisteme care să ofere imagini coerente ale unei realități proteiforme și, în același timp, de a căuta cu obstinație, ba chiar de a provoca manifestarea „miraculosului cotidian”, înțeles de Aragon tocmai ca irumperea misterului, a contradicției în miezul realului. În consecință, majoritatea acestor producții vor comunica o stare similară schizofrenicului *Stimmung*.

Suprarealiștii au pus căutările lor artistice în slujba idealului transformării profunde a omului. Arta, în opinia lor, nu trebuia să constituie un scop în sine, ci un mijloc de rezolvare a problemelor vieții, conducând la eliberarea interioară pe care o urmărise și psihanaliza. În termeni freudieni, ea trebuia „să facă să predomină din ce în ce mai mult principiul plăcerii asupra principiului realității”, tinzând „să elibereze din ce în

⁹³ *Ibidem*, p.116.

⁹⁴ Louis A. Sass, *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, Harvard University Press, 1996, p.43.

⁹⁵ *Ibidem*, p.45.

ce mai mult impulsul instinctiv” (*libido*-ul) și „să distrugă bariera ce se întinde în fața omului civilizat, barieră ce ignoră primitivul și copilul”⁹⁶. Ca atare, experimentele suprarealiste (între care metoda „paranoia-critică” a lui Dalí, filmele lui Buñuel, păpușile lui Hans Bellmer, sculpturile-obiecte ale lui Giacometti, Mirò sau Arp, obiectele „cu funcție simbolică” ale lui Breton, „cubomaniile” lui Gherasim Luca etc.) se vor concentra mai cu seamă asupra eliberării dorinței, „singurul resort al lumii”⁹⁷. Evident că producțiile literar-artistice vor avea ca temă fundamentală Erosul, marea obsesie dintotdeauna a suprarealismului (pe urmele lui Freud, Breton susținea că libidoul reprezintă sursa tuturor modalităților de expresie și că între emoția poetică și plăcerea erotică nu există decât „o diferență de grad”). În concluzie, eliberarea dorinței devenea sinonimă cu eliberarea imaginației, marchizul de Sade constituind un model absolut.

Dacă, după cum am văzut, poetica suprarealismului nu poate fi disociată de etica sa, aceasta din urmă poate fi concentrată în celebra lozincă bretoniană: *poezia, dragostea, libertatea*. Prin *poezie*, suprarealiștii nu înțelegeau în nici un caz un discurs literar special construit după anumite canoane estetice, ci o stare (de libertate interioară absolută), un mod de a fi, accesibil oricui (dar foarte rar atins), căci, după cum afirmase Lautréamont, „poezia trebuie făcută de toți, nu de unul.” Poetul prin excelență fusese pentru Breton prietenul său din perioada primului război mondial, Jacques Vaché, cu toate că acesta nu scrisese nici un vers din dispreț absolut față de literatură, ca, de altfel, pentru orice convenție socială (dezabuzat de absurditatea războiului, amator de stupefiante și de calambururi în maniera a ceea ce Breton va numi mai târziu „umor negru”, el se va sinucide, probabil, fără motiv, devenind apoi un idol al suprarealiștilor francezi). De la Vaché în primul rând a învățat Breton lecția nonconformismului și a refuzului de a accepta consacrarea oficială, refuz transformat într-un principiu etic fundamental al suprarealismului (de pildă, în 1952, pictorul Max Ernst va fi exclus din grup pentru că acceptase un premiu la Bienala de la Veneția). Atingerea „stării de suprarealitate” era imposibilă fără surmontarea tuturor tribulațiilor exterioare. Pe de altă parte, respectarea postulatului lui Lautréamont nu trebuie în nici un caz înțeleasă drept o invitație la vulgarizarea artei, după modelul „realismului socialist”, devenit pe atunci arta oficială în

⁹⁶ A. Breton, *Signe acendant*, op. cit., p.155.

⁹⁷ André Breton, *L' amour fou*, Paris, Éditions Gallimard, 1937, p.129.

U.R.S.S. Dimpotrivă, încă din al doilea manifest, Breton cerea, după modelul doctrinelor ezoterice, în vederea evitării unor posibile receptări eronate, „ocultarea profundă, veritabilă a suprarealismului”, aşadar împiedicarea, printr-un abil „sistem de sfidări şi provocări” exasperante, a vulgului profan, ne-iniţiat, „să intre”.⁹⁸

Dacă, după cum a sugerat-o Breton în definiţia din primul manifest, se poate vorbi de o „filozofie” a suprarealismului, aceasta nu e în nici un caz o metafizică, nici o mistică (apelul ei la alchimie şi ocultism are cu totul altă semnificaţie), ci o morală practică, ce vizează rezolvarea contradicţiilor vieţii şi transformarea profundă a omului. Un prim pas în vederea atingerii acestui deziderat era concilierea antinomiilor *psyché*-i prin eliberarea inconştientului, sursă inepuizabilă a imaginaţiei, de sub cenzura supraeului şi atingerea acelui punct din care „viaţa şi moartea, realul şi imaginarul, trecutul şi viitorul, comunicabilul şi incomunicabilul, susul şi josul încetează a fi percepute contradictoriu”.⁹⁹ Al doilea pas era transformarea lumii printr-o radicală revoluţie socială, fapt ce se va dovedi însă, după falimentul regimurilor comuniste, doar o biată iluzie. Revendicându-se de la Hegel şi Marx, „filozofia” suprealistă a încercat să concilieze, dialectic, idealismul „absolut” şi materialismul „istoric”, refuzând să absolutizeze atât primatul spiritului, cât şi cel al materiei şi negând dogmatismul oricărui sistem de gândire ce pretinde a deţine adevăruri imuabile (la urma urmei, nu dialectica postulase contradicţia ca motor etern al existenţei şi al cunoaşterii?). Ca atare, suprarealismul se va declara în perpetuă insubordonare faţă de orice doctrină ce tinde să aservească spiritul, denunţându-i de fiecare dată limitele şi proclamând drept unic mod gnoseologic viabil „jocul dezinteresat al gândirii”.

Încă din 1934, Breton observa (în *Qu'est-ce-que le surréalisme?*) că, deşi a început cu o descoperire ce părea a implica numai limbajul poetic (scriitura automată), suprarealismul „s-a întins ca focul, urmîndu-şi cursul, nu numai în artă, ci şi în viaţă. El a provocat noi stări de conştiinţă şi a demolat zidurile dincolo de care se crezuse a fi imposibil a mai vedea; după cum se recunoaşte din ce în ce mai mult, el a modificat sensibilitatea şi a făcut un pas decisiv spre unificarea personalităţii, pe care a găsit-o ameninţată de o foarte profundă disociere.” Născută la Paris, „revoluţia suprealistă” s-a

⁹⁸ André Breton, *Second manifeste ...*, op. cit., p.128.

⁹⁹ *Ibidem*, p.73.

propagat cu repeziciune, cuprinzând nu numai Europa (Belgia, Cehoslovacia, Germania, Elveția, Spania, Anglia, România, Iugoslavia etc.), ci și celelalte continente: America (S.U.A., Mexic, Brazilia), Asia (Japonia) și chiar Africa, încât se poate susține, pe urmele lui Maurice Nadeau, că a fost mișcarea artistică ce s-a bucurat de cea mai largă audiență internațională (la expoziția suprarealistă organizată la Paris în ianuarie-februarie 1938 participaseră deja 14 țări). Ca *spiritus rector* al suprarealismului, Breton călătorește mult, ține conferințe sau dă interviuri la Praga, Zürich, Londra, Barcelona, Copenhaga, New York, Buenos Aires etc., iar după izbucnirea celui de-al doilea război mondial se refugiază în S.U.A., unde publică o revistă („VVV”) și *Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou non* (însă acest al treilea manifest nu va mai apărea niciodată). Suprarealismul își va continua existența și după război (de pildă, între 1945-1947 își desfășoară activitatea singurul grup român declarat suprarealist, alcătuit din Gherasim Luca, Gellu Naum, D. Trost, Paul Păun și Virgil Teodorescu), până în zilele noastre (noi grupuri suprarealiste au luat ființă în ultimii ani la Paris, Praga, Londra, Madrid, Stockholm, Sao Paulo etc.), încât nici Maurice Nadeau, care i-a fixat ca limită temporală războiul mondial, nici alți istorici, care l-au înmormântat odată cu Breton (în 1966) nu au avut dreptate: și astăzi, după cum aflăm de pe Internet, „suprarealismul e în viață și e bine”. Într-o carte de eseuri și memorii publicată în 1977, ex-suprarealistul român Virgil Teodorescu afirma următoarele:

„După părerea mea, nu există nici «neosuprarealism», nici «suprarealism clasic». Cum i s-ar putea lipi suprarealismului (chiar dacă ar fi vorba de un simplu colaj rău intenționat) eticheta «clasic» sau «ortodox» sau mai știu eu care, de vreme ce el o refuză prin incontestabila lui putere de a exista și a continua să fertilizeze arta? Perspectivele pe care suprarealismul le-a deschis poeziei și artei în general nu s-au închis. Ele continuă să interfereze la marginile orizontului. «Mașinile celibatare» continuă să apară pe marile platouri ale gândirii vizionare, profilând o mitologie a viitorului dorit.

Desigur, mijloacele pentru aflarea acelui «Novissimum Organum», cu ajutorul căruia se încearcă a se descoperi mecanismul real al gândirii în vederea eliberării totale a omului, nu se reduce la dicteul automat și automatismul psihic, așa cum se încăpățânează să mai creadă unii. Definiția dată de Breton suprarealismului în primul Manifest nu e definitivă, cu atât mai mult cu cât se poate citi acolo: «prin orice alte mijloace».

Descoperirea acestor «alte mijloace» nu îngustează, ci, dimpotrivă, lărgeste sfera suprarealismului. De la apariția primului text onirocritic, *Les Champs Magnétiques*, tehnicile proprii suprarealismului s-au îmbogățit neconținut și travaliul continuă, pentru că zidul infam al rutinei, utilitarismului și conformismului, care izolează omul de lumea reală, își are și el zidarii lui neobosiți.”¹⁰⁰

În România, suprarealismul a fost mișcarea avangardistă cea mai prolifică și mai longevivă, cristalizată în perioada interbelică în jurul revistei “unu”, condusă între 1928-1932 de Sașa Pană (pseudonimul literar al medicului militar Alexandru Binder), dezvoltată sub noi aspecte după al doilea război mondial de noi generații poetice și exercitând o influență majoră asupra evoluției poeziei moderne și post-moderne.

¹⁰⁰ Virgil Teodorescu, *Armonia contrariilor (eseuri – mărturii – parafraze – repetiții)*, Editura Cartea Românească, București, 1977, pp.52-53.

Suprarealismul românesc

Că nici la ora actuală fenomenul cu adevărat incendiar care a fost suprarealismul nu se bucură încă de o justă și completă – cât poate fi de completă – reconsiderare în critica românească e un fapt constatat. Explicația poate fi aflată cu relativă ușurință, nu atât în mefiența (quasi-generală) față de suprarealism, cât, în primul rând, în chiar fenomenul artistic în sine, al cărui spirit, după cum se poate constata, nu s-a stins încă, nici în literatură, nici în artele vizuale. O altă explicație ar veni chiar din ostilitatea suprarealiștilor înșiși față de critica oficială, asimilată *ab initio* cu dogmatismul și convenționalismul *burghez*, cu tentativa, funestă în opinia lor, de canonizare și clișeizare a artei, de măsurare a ei după scheme procustiene arbitrar impuse. Respingând cu vehemență ideea de *literator*, adică de scriitor conformist prin excelență, obedient față de imperativele criticii și gustului publicului, suprarealiștii și-au transformat marginalizarea lor într-un veritabil blazon exhibit cu ostentație, ba chiar au dus în multe dintre publicațiile lor un război neîmpăcat cu ilustrele figuri ale criticii literare din epocă, recurgând adesea la invective directe. În al doilea rând, nu trebuie uitat faptul că suprarealiștii erau în principiu atei, susținători declarați ai cauzei revoluției proletare și, în plus, majoritatea evrei, cosmopoliți pe deasupra, astfel încât idiosincraziilor de natură ideologică li s-au adăugat și altele de ordin religios sau/și rasial, într-un context politic dominat în anii premergători celui de al doilea război mondial de naționalismul extrem. Nici după război lucrurile n-au stat mai bine, ba chiar s-au înrăutățit atât de mult, încât grupul suprarealist (care, paradoxal, susținuse dintotdeauna „lupta de clasă”) a fost în cele din urmă forțat să se dizolve (în 1947), întrucât ar fi promovat o artă decadentă, fundamental ostilă intereselor clasei muncitoare (atacat mai înainte dinspre dreapta, el va sucomba în final sub loviturile stângii pe care mereu o susținuse).

Totuși, deși *parti pris*-urile de natură ideologică au jucat, indiscutabil, un rol însemnat, cel puțin până în 1989, atitudinea și astăzi în general indiferentă a criticii față de suprarealism se datorează în primul rând unei prejudecăți de ordin estetic, decelabilă mai întâi la maeștrii criticii românești moderne, ale căror opinii au rămas, în mare măsură, până astăzi, pentru mulți dintre descendenții lor, sacrosancte. Îndeobște, aceștia i-au adus suprarealismului cam aceleași reproșuri: incoerența programatică, atingând chiar „culmile insanității” (Al. Piru), delirul imagistic fără frâu și lipsa unui „sens liric” spre

care să conveargă imaginile (G. Călinescu), ba chiar perimarea formulei la vremea la care a fost adoptată (Vladimir Streinu). Așa se face că, în pofida unor analize pertinente aparținând unor critici de marcă, precum Ov. S. Crohmălniceanu, Eugen Simion, Mihai Zamfir și mai cu seamă Ion Pop, la ora actuală un studiu autonom și exhaustiv despre suprarealismul românesc lipsește încă, istoriile literare acordându-i în continuare, de cele mai multe ori, o importanță minoră.

Fenomen de mare amploare și cu impact decisiv asupra literaturii române postbelice, suprarealismul românesc trebuie reconsiderat astăzi la justa sa valoare. Căci, pe lângă faptul că a dat literaturii europene câțiva poeți cu adevărat remarcabili, ca Ilarie Voronca, Gherasim Luca, Gellu Naum ș.a. – numele acestora adăugându-se celor ale pictorilor Victor Brauner, Jacques Hérold și Jules Perahim –, el a însemnat în primul rând o înnoire radicală a sensibilității poetice și o schimbare esențială de paradigmă estetică (aceasta fiind în fond și principala cauză a receptării sale inadecvate, prin aplicarea vechilor canoane clasice unui discurs constituit prin însăși negarea sistematică a acestora). Având ca modele autohtone creațiile lui Urmuz și Tristan Tzara, a căror scriitură se poate regăsi în palimpsest în creația unor Ilarie Voronca, Stephan Roll, Grigore Cugler, Gellu Naum, Gherasim Luca, Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag ș.a., literatura suprarealistă are ca principale trăsături caracteristice destructurarea programatică a enunțului poetic prin negarea coerenței și a unității de sens, anularea ierarhiei nivelelor de semnificație, instituirea „mișcării browniene” a elementelor discursului¹⁰¹, asocierea aleatorie a semnificanților (tratați ca semnificanți liberi), ceea ce conduce la alotopia generală a enunțului etc., mărci discursive ce se regăsesc într-o anumită măsură în poezia contemporană, astfel încât cunoașterea suprarealismului românesc nu mai poate reprezenta astăzi doar o simplă curiozitate excentrică, ci o reală necesitate înscrisă în ordinea istoriei creației poetice.

În România suprarealismul s-a născut, firește, sub directă influență a mișcării inițiate de André Breton în Franța, dar adoptând inițial o poziție independentă și recuzând în principiu orice dogmatism și orice veleitate doctrinară. Așa se face că poeții grupați în anii '30 în jurul revistelor de avangardă „unu”, „Alge”, „Prospect”, „XX – literatura

¹⁰¹ Gabriela Duda, *Cum citim poezia suprarealistă*, în *Literatura românească de avangardă*, Editura Humanitas, București, 1997, p.335.

contemporană”, „Liceu” ș.a. nu au nutrit nicicând ambiția instituirii unei doctrine constrângătoare, eludând în principiu teoretizările și producând aproape în excusivitate *literatură*. Ca atare, suprarealismul lor a fost mai mult intuitiv, născut încă o dată din dorința sincronizării cu cea mai nouă și mai revoluționară orientare din literatura apuseană, fără ca aceasta să însemne însă imitația servilă a modelului francez, ci, dimpotrivă, asimilarea lui laolaltă cu alte modele autohtone, între care se disting mai întâi cele ale lui Urmuz și Tristan Tzara. Fără a face figură de doctrinar al mișcării, personalitatea în jurul căreia s-a încheșat primul grup suprarealist român a fost Sașa Pană, medicul-poet care a condus cea mai importantă revistă suprarealistă românească, „unu”, ca și editura cu același nume, la care se vor tipări numai cărți având această orientare, alături de operele precursorilor sus-menționați. În contact permanent cu Breton, ca și cu alți suprarealiști francezi, Sașa Pană va imprima această direcție nu numai revistei pe care a condus-o, ci și celorlalte născute din coasta ei – „Prospect”, „XX – literatura contemporană” și „Alge” –, influențând astfel decisiv orientarea primei avangarde românești. Tot lui Sașa Pană i se datorează și primul studiu pertinent dedicat suprarealismului, *Sadismul adevărului* (1936), precum și prima antologie a literaturii de avangardă din România (1969). Alte personalități de excepție care se afirmă acum sunt Ilarie Voronca și Geo Bogza, primul devenind ulterior un poet de notorietate europeană, iar al doilea constituind, prin spiritul său de frondă (vezi în special pansexualismul exhibit violent în textele ce compun volumele *Jurnal de sex* și *Poemul invectivă*), un model pentru suprarealiștii din generațiile următoare. Demne de remarcat sunt și numele lui Stephan Roll, Constantin Nisipeanu, Grigore Cugler ș.a.

Poetica suprarealismului are ca punct de plecare instituirea unei antinomii ireconciliabile între *poezie* și *literatură*¹⁰², prima fiind privită ca o expresie pură, ne-falsificată, a ființei, iar a doua ca o formă instituționalizată, convențională, fără valoare în plan ontologic. Pentru suprarealiști nu mai există decât un singur gen – liricul – și o singură formă de expresie literară – poezia –, aceasta conducând la configurarea unui discurs unic, heteroclit, ce mixează speciile literare într-un continuum amorf, amețitor, expresie a purei subiectivități. Indiferent dacă fac poezie sau critică, dacă scriu în versuri

¹⁰² „Poezia e contrariul literaturii”, susțin Breton și Éluard în eseu colectiv *Notes sur la poésie*, publicat în 1936.

sau în proză, suprarealiștii se exprimă mereu în aceeași manieră (poematică), scriitura lor păstrându-și în general neschimbate coordonatele retorico-stilistice fundamentale. Pentru suprarealiștii din primul val, aceste coordonate inamovibile sunt în genere retorica emfatic-teatrală, expresie a unei hipertrofieri a eului ce încearcă să-și aproprieze lumea, supraîncărcarea tropică, dezvoltată uneori aproape în mod programatic¹⁰³, dezlănțuirea *ad libitum* a unei serii nesfârșite de imagini născute automat unele din altele, pe baza unor asocieri involuntare, fortuite, între realități cât mai îndepărtate cu putință și, în consecință, diseminarea, atomizarea sensului într-o puzderie de mici nuclee semantice egale ca importanță (și aflate într-o perpetuă mișcare), întrucât nu mai există un centru unic, privilegiat. Practic, discursul poetic se constituie în exclusivitate dintr-o sarabandă de imagini produse aleatoriu de imaginația debordantă a subiectului liric, aceasta justificând pe deplin caracterizarea lui Louis Aragon din *Le Paysan de Paris*: „Le vice appelé *Surréalisme* est l’emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*”. Însă, chiar dacă acest mecanism de scriitură poate fi decelat la majoritatea poezilor din această generație și mai cu seamă la redactorii de la „unu”, ceea ce va conduce chiar la pastişe în interiorul grupului, se impune totuși o disociere între textele produse mai mult sau mai puțin automat, fără premeditare, al căror imagism urmează un traseu quasi-inconștient (vezi, de pildă, unele poeme și prozopoeme de Stephan Roll sau de Sașa Pană), și cele în care asocierile imagistice respectă o anumită logică, destul de lesne de identificat (tipic este cazul poeziei lui Ilarie Voronca, mai departe, din acest motiv, de suprealismul *stricto sensu*, fapt ce, firește, nu-i diminuează cu nimic valoarea).

În ambele cazuri, însă, se constată în general (cu unele excepții) că subiectul liric continuă să transfigureze, să „poetizeze” realitatea cu ajutorul metaforei, care deține încă rolul cel mai important în text, astfel încât imaginile obținute, deși insolite, au rareori acea forță subversivă preconizată de Breton. Și chiar dacă metaforele, mai ales în cazul scriiturii automate, nu se organizează într-un sistem coerent, pe baza unor izotopii evidente, ele rămân poetice în cel mai înalt grad, traducând în fond percepțiile și reprezentările subiectului în cod propriu-zis literar. Poemul se alcătuiește de obicei dintr-o suită de comparații sau/și metafore nominale (rod al unei „viziuni nominale asupra

¹⁰³ Mihai Zamfir, *Poemul românesc în proză*, Editura Minerva, București, 1981, p.369.

lumii”¹⁰⁴) disparate sau legate, având menirea de a unifica datele percepțiilor și de a accede astfel, pe baza analogiei intuitive a unor elemente foarte îndepărtate, la însuși „motorul lumii” (cf. Breton). Pe de altă parte, trebuie remarcat caracterul eminent vizual (i.e. pictural) al acestei poezii, a cărei lectură produce cam aceeași impresie ca vizionarea unui film suprarealist, în totalitate „dictat de imagine” (deloc neglijabilă, altminteri, e ilustrarea volumelor de versuri, ca și a revistelor, cu reprezentări plastice contigue, împlinire perfectă a dezideratului horatian *ut pictura poesis*). Firește că modelul acestei „pletore de imagini” ce compun în exclusivitate textele în discuție trebuie căutat în poezia suprarealistă franceză (vezi, de pildă, acel lanț infinit de ecuații poetice dezvoltate aproape programatic de Breton în poemul erotic *L'Union libre*, publicat în traducerea lui Sașa Pană în revista „unu”: „Femeia mea cu părul din focul pădurii / Cu gândurile din fulgerele de căldură / Cu talia clepsidrei / Femeia mea cu talia de vidră între dinții tigrlui / Femeia mea cu gura de cocardă și din buchetul stelelor de ultima mărime / Cu dinții din amprente de șoarece alb pe pământul alb / Cu limba de chihlimbar și de sticlă jefuită / Femeia mea cu limba de jertfă înjunghiată [...]”¹⁰⁵ etc.). Iată, spre comparație, un fragment din poemul *În grădini apele trupului* de Ilarie Voronca:

„cheamă în grădini apele trupului
sângele aprinde lămpi în boschete
glasuri tremură ca bănușii câmpului
ca plopii către lună privirile sunt drepte

cum țășnesc ca havuzuri spre cer păsările
păduri trec prin somn ca trăsurile la întoarcere din
excursii
cu lucernă și crengi; câte ștergare albe vânturile
umerii tăi răscolesc zmeura surâsului ca urșii”¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.372.

¹⁰⁵ André Breton, *Unirea liberă*, traducere de Sașa Pană, în „unu”, nr.39, octombrie 1931.

¹⁰⁶ Ilarie Voronca, *Plante și animale*, Colecția Integral, Paris, 1929, p.16.

Se observă că la temelia acestor versuri se află acel „decluc analogic” postulat de Breton ca mecanism fundamental al poeziei suprarealiste, căci cuvântul *ca* e considerat drept „cel mai exaltant” de care aceasta poate dispune. Prin aceste șiruri nesfârșite de analogii, dezvoltate liber de imaginația poetului, subiectul liric unifică elementele cele mai îndepărtate cu puțință, stabilind *ad hoc* legături secrete între realități considerate până atunci inacomodabile. Postulatul lui Lautréamont, devenit *ab initio* axioma fundamentală a suprarealismului, e aplicat, se pare, în mod programatic, constituind practic unicul mecanism al scriiturii, ceea ce, din păcate, riscă să conducă până la urmă la clișeizare, la manierism în sensul peiorativ al termenului. Astfel, Mihai Zamfir remarcă, în cazul poemului suprarealist în proză, că „saturarea tropică” devine „obsesie și metodă de lucru”, poetul suprarealist neputând declara încheiată o frază decât atunci când fiecare cuvânt „reușește să se încadreze unui trop”¹⁰⁷ Deși observația nu trebuie extinsă la întreaga poezie suprarealistă creată acum, ea surprinde pertinent experiența eminentamente *literară* a acestei generații de poeți, interesați exclusiv de schimbarea unor forme estetice perimate și nu de instituirea unui alt mod de a fi în lume. Iar suprarealiștii din al doilea val vor critica tocmai această preocupare „*numai formală, numai poetică*” a comilitonilor lor, pentru care revoluția suprarealistă a rămas exclusiv „o revoluție verbală”, care nu putea duce nicidecum la împlinirea dezideratului eliberării totale a omului¹⁰⁸ (se știe că devierea suprarealismului înspre estetismul pur fusese dintru început amendată de Breton).

Evident, meritul incontestabil al poezilor primei generații suprarealiste constă tocmai în această „revoluție verbală”, adică în faptul că, datorită lor, procesul metaforic devine absolut subiectiv, eul liric dobândind o libertate quasi-nelimitată a selecțiilor paradigmatică și a combinărilor sintagmatice. Firește că nu mai poate fi vorba de o viziune unitară, de un întreg omogen, deplin încheiat, ci, de cele mai multe ori, de o „poezie fragmentară”, a imediatului, a efemerului, relevând o estetică simili-impresionistă (pointilistă)¹⁰⁹. Totodată, se pot descoperi, în acest balet grațios de imagini, în această contemplare extatică a minunilor lumii (a celui *merveilleux*, care, după

¹⁰⁷ Mihai Zamfir, *op. cit.*, p.369.

¹⁰⁸ Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, *Critica mizeriei*, Colecția Suprarealistă, București, 1945, p.5.

Breton, „e întotdeauna frumos”), ce pare să excludă în principiu stările conflictuale, tragismul existențial¹¹⁰, certe contingente cu acea *meraviglia* postulată de poetul manierist Giambattista Marino, conform căruia „ținta poetului e de a minuna”. Încă din 1934, Perpessicius remarcă, într-o cronică la volumul *Plante și animale*, această schimbare radicală de paradigmă poetică petrecută atunci: „Este însă o poezie alta decât aceea care a alintat întotdeauna visurile umanității, din vechi și până azi.”¹¹¹ Că această poezie „impresionează, dar nu vrăjește” e de discutat. Criticul are, însă, cu siguranță dreptate atunci când observă că acești scriitori „au un stil mult prea înrudit, o expresie mult prea gemenă”.¹¹² După același mecanism textual sunt construite și poemele lor în proză, eseurile sau reportajele publicate de ei în paginile revistei „unu”, ajungându-se, inevitabil, la o *manieră* comună de scriitură, ceea ce creează impresia supărătoare de repetiție, așadar de epuizare, în cele din urmă, a formulei.

Pe lângă această manieră, decelabilă în primul rând la poeții Ilarie Voronca, Stephan Roll, Sașa Pană, Constantin Nisipeanu ș.a., se mai poate identifica o a doua, de certă descendență urmuziană, în prozele lui Moldov, F. Brunea, Grigore Cugler, Tașcu Gheorghiu ș.a., fie că e vorba de pastişe, fie de creații originale, unele reușind chiar să se detașeze complet de model (mai ales în cazul ultimilor trei autori). Caracteristicile comune tuturor acestor creații (afine, de altfel, cu cele ale lui Lautréamont și Jarry) sunt umorul negru, parodicul îngroșat excesiv, până la grotesc și absurd, incongruența atributelor personajelor (vezi portretele heteroclite) și a faptelor relatate, tragicomedia burlescă etc. Oarecum înrudite cu aceste producții sunt și poemele în versuri sau proză ale lui Geo Bogza, ce se mai remarcă în plus prin erotismul lor violent, afișat ostentativ, din dorința expresă de a-l oripila pe micul burghez, filistin și mediocru. Legături cu scriitura urmuziană (vezi mai ales antifabula *Cronicari*) se pot remarca și în unele poeme de Stephan Roll, Virgil Gheorghiu, Sesto Pals, Aurel Baranga, Gherasim Luca ș.a.

După modelul suprarealiștilor francezi, redactorii revistei „unu” și, ceva mai târziu, cei de la „Alge”, „Liceu” etc. vor urmări provocarea sistematică a publicului (*épater le bourgeois*), nu numai prin poezia publicată în reviste, ci și prin manifeste,

¹⁰⁹ Perpessicius, *Mențiuni critice*, II, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, București, 1934, p.382.

¹¹⁰ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990, p.218.

¹¹¹ Perpessicius, *op. cit.*, p.382.

afișe, reclame, lozinci, desene, publicații scandaloase etc., toate mijloacele fiind permise pentru a crea acea „stare de furie” menită a pregăti terenul revoluției (dealtfel, orientarea lor politică spre stânga a fost de la început fățișă). Totuși, cel puțin în cazul uniștilor, această revoluție se va limita exclusiv la activitatea poetică (i.e. *literară*), ceea ce va stârni nemulțumirea suprarealiștilor din cel de al doilea val, violent exprimată după război în câteva manifeste polemice, precum *Dialectique de la dialectique* sau *Critica mizeriei*, publicate în 1945. Deși de aici rezultă că acest al doilea suprarealism s-a născut prin negarea primului, în ceea ce privește scriitura poetică nu pot fi contestate similitudinile dintre ele și continuitatea evidentă cu creația lui Urmuz și Tzara, modelele lor sacrosancte. *Diferența* constă, totuși, în modul în care fiecare a înțeles imaginea poetică: dacă pentru suprarealiștii din primul val, aceasta rămâne încă de obicei rezultatul unei metafore sau comparații în care *écart*-ul dintre termenii puși în contact e quasi-absolut (după cum postulase Breton), pentru suprarealiștii din cea de a doua generație imaginea reprezintă de cele mai multe ori o „viziune”, o „halucinație”, născută în zona subliminală și abia ulterior transcrisă în poem, de aici rezultând și absența aproape totală a metaforei din discursul poetic: acesta se constituie aproape întotdeauna dintr-o succesiune incontinentă de imagini vizuale, derulate *ad libitum*, la fel ca într-un film suprarealist. Totodată, imaginea poetică fiind creată acum după același mecanism ca și cea onirică, ca rezultat al unei continue *deplasări* inconștiente de la o reprezentare la alta, ea va ilustra perfect conceptul bretonian de „frumusețe convulsivă”, „erotic-mască”, „exploziv-fixă”, constituind o proiecție libidinal-thanatică, „încântătoare” și-n același timp angoasantă, menită a provoca *Simmung*-ul descris de pictorul Giorgio de Chirico și căutat cu obstinație de toți suprarealiștii.

La fel ca în cazul poeziei aparținând primei generații suprarealiste, cea produsă de suprarealiștii din al doilea val se caracterizează în primul rând prin ștergerea granițelor dintre genuri și specii, dintre confesiunea autobiografică și plăsmuirea imaginativă (*ficțiune*) sau critică, poetul năzuind să realizeze o comunicare cât mai completă a sinelui într-un discurs neîntrerupt¹¹³, polimorf, ce s-ar putea prelungi la nesfârșit, căci poezia trebuie să reflecte existența în totalitate. Spre deosebire de poezia interbelică, însă, cea

¹¹² *Ibidem*, vol. III, 1936, p.294.

¹¹³ *Poezie neîntreruptă* este titlul unui volum de Paul Éluard.

produsă acum (pusă de la început „în slujba revoluției”¹¹⁴) se remarcă prin tendința *de-literaturizării* programatice a discursului, lectorul fiind în mod sistematic excedat printr-o serie continuă de „sfidări și provocări” (cf. Breton) având menirea de a-i epura gândirea de reziduurile și clișeele experienței sale *literare* anterioare. Literatura fiind identificată cu convenționalismul și filistinismul burghez *par excellence*, poetul suprarealist va duce o campanie furibundă de ruinare a stăpânirii sale demonice prin orice mijloace. Astfel se explică prozaismul ostentativ al limbajului poetic, preeminența termenilor rebarbativi, șocanți, asociați gesturilor de frondă ce sfidează morala burgheză și, pe de altă parte, absența aproape totală a tropilor, adică a figurilor eminamente *literare*. Discursul poetic e în întregime „dictat de imagine”, el alcătuindu-se dintr-o succesiune de imagini vizuale simili-onirice în afara oricărei premeditări, astfel încât orice interpretare simbolică ori alegorică e de la bun început exclusă. Atunci când nu dorește cu orice preț să violenteze bunul simț prin gesturi provocatoare, asemeni lui Geo Bogza, poetul suprarealist va încerca să se comunice pe sine cât mai complet cu putință, pătrunzând cât mai adânc în teritoriile neexplorate ale inconștientului și scoțând la iveală florile de mină ale *gândirii* sale pure, nealterate de nici un fel de convenții (reziduuri „reacționare”) impuse de existența sa socială diurnă. Evident că aceste imagini poetice, spre deosebire de cele din poezia aparținând primei vârste a suprarealismului, nu mai sunt feerice, diafane, ci se remarcă printr-un conținut puternic subversiv, după modelul „frumuseții convulsive” postulate de Breton. În centrul lor se află aproape întotdeauna *libido*-ul (a cărui eliberare totală era considerată de suprarealiști drept premisa *sine qua non* a realizării Revoluției), exhibat de multe ori cu ostentație, aceasta determinându-i pe Alain și Odette Virmaux să caracterizeze grupul suprarealist român drept „cel mai înclinat spre erotism și spre expresia dorinței amoroase”¹¹⁵. În mod dialectic, însă, erosul e în permanență negat de instinctul thanatic (cf. Freud), astfel încât miraculosul feeric se împletește mereu cu coșmarul generat de angoasa morții. Așa se explică atotprezența în imaginarul poetic a simbolurilor aparținând „regimului nocturn al imaginii” (cf. Gilbert Durand), cu conotații angoasante – fantome, manechine, statui, plante și animale malefice, „peisaje

¹¹⁴ Virgil Teodorescu, *Armonia contrariilor (eseuri – mărturii – parafraze – repetiții)*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p.20.

¹¹⁵ Alain et Odette Virmaux, *Les grandes figures du surréalisme international*, Bordas, Paris, 1994.

periculoase” –, toate având menirea de a provoca *Stimmung*-ul, ca în următorul fragment din poemul *Calul erotic* de Gellu Naum:

"Prin această fereastră se vede bine ca printr-o copită de sticlă
care se sparge la prima atingere a asfaltului
copită care devine flacăra arde orașele și
oamenii
copită care aleargă singură zvâcnind ca
o inimă de pasăre
copită care se bucură ca un copil când întâlnește
pomul viu cu lipitori pe sâni
din care fructele se sug prin lipitori
zeama bună a visului curge prin aceste lipitori
ele se umflă până umflă gurile sufocate
degetele caută beregata o scot cu grabă și o pun
lângă rădăcina de pâine
rădăcina crește imensă umple orizontul și din ea
curg milioanele de fluturi enormi
fluturi cu aripile cât casele
care produc vânturile cele mari
fluturi pictați pe spate cu scene nocturne
fluturii mari care aduc somnul
care își trec antenele tăcute prin capetele noastre
și ne sug visele
care ne ronțăie fața cu ferocitate
și scot din toracele crispat
mâini pricepute pentru făcut mulaje [...]
Acum fluturii au devenit imense statui imobile
mâinile se retrag înăuntru ca un ultim salut
pe aripile uriașe oamenii adormiți se lipesc
lăsând să scape din brațe

lâna somnului ca o apă mare"¹¹⁶

Discursul poetic se remarcă așadar prin caracterul său eminent vizual, el generând la lectură un efect identic aceluia al unei picturi sau al unui film¹¹⁷. Dealtfel, semnificativă este intenția suprarealiștilor de a-și ilustra textele poetice cu reprezentări plastice înrudite, transgresând astfel frontierele dintre limbajele artistice, considerate până atunci insurmontabile¹¹⁸. „Cubomaniile” poetului Gherasim Luca și „pantografiile” pictorului D. Trost sunt în fond niște poeme-picturi după modelul celor create de Max Ernst sau după cel al „pictopoeziei” lui Victor Brauner și Ilarie Voronca. Poetul Virgil Teodorescu definește „textele oculare” grupate sub genericul *Diamantul conduce mâinile*, scrise în colaborare cu Paul Păun și D. Trost, drept „piese de teatru adevărate”, „numărând fiecare nu mai puțin de 25 de acte, concentrate însă ca niște pilule homeopatice”¹¹⁹ (e vorba, firește, de încercarea de a reprezenta scenic niște vise). Alte texte, precum *Amphitrite* de Gherasim Luca, par mai degrabă niște scenarii teatrale sau cinematografice decât poeme propriu-zise. Poezia fiind considerată o experiență între altele, un mijloc de eliberare a omului și nu un scop în sine, ea trebuia căutată pretutindeni, dincolo de convențiile anchilozante ale literaturii.

Totodată, conform dezideratului ducassian că „poezia trebuie făcută de toți, nu de unul”, sunt produse și o serie de texte colective, în care contribuția fiecărui autor, la fel ca în cazul celebrelor *Les Champs magnétiques* redactate de Breton și Soupault în 1919, e foarte dificil de decelat. Remarcabile sunt, de pildă, aforismele poetice grupate de Gellu Naum și Virgil Teodorescu sub titlul *122 de cadavre* sau „textele oculare” produse de Virgil Teodorescu în colaborare cu Paul Păun și D. Trost. Trei asemenea texte colective au fost create chiar prin participarea tuturor membrilor grupului, primele două, *L'Infra-Noir* și, respectiv, *Éloge de Malombra. Cerne de l'amour absolu*, fiind publicate în colecția Surréalisme, în 1946, respectiv 1947, iar al treilea, intitulat *Le sable nocturne*, fiind inclus în catalogul expoziției organizate la Paris de Breton și Duchamp sub

¹¹⁶ În *Literatura românească de avangardă*, ed. cit., pp.204-205.

¹¹⁷ Vezi, spre exemplu, filmele *Un chien andalou* și *L'Âge d'or*, realizate de Luis Buñuel și Salvador Dalí în anii '30.

¹¹⁸ Modelul acestor experiențe ar trebui căutat mai întâi în *Les malheurs des immortels*, „revelate” de Paul Éluard și Max Ernst în 1922.

¹¹⁹ Virgil Teodorescu, *Armonia contrariilor*, op. cit., p.79.

genericul *Le surréalisme en 1947*. Aceste texte colective urmăresc să demonstreze faptul că poezia nu mai reprezintă apanajul doar câtorva aleși, ci poate fi produsă de oricine, ea identificându-se în fond cu experiența cea mai profundă a sinelui. Astfel se explică și diferențele retorico-stilistice foarte mici de la un autor la altul, problema originalității devenind futilă.

Fără a avea în centru o figură dominantă, acest grup suprarealist încheagat în timpul celui de al doilea război mondial și afirmat la finele acestuia a manifestat de la bun început, spre deosebire de primul, dintr-un anume complex al marginalizării, dorința imperioasă de a fi legitimat cu orice preț de către Breton¹²⁰ și pentru aceasta el va propune noi formulări teoretice și noi metode experimentale, organizând expoziții, redactând numeroase texte în franceză, în colecții înființate *ad hoc*, precum „Surréalisme”, „Éditions de l’Oubli”, „Infra-Noir” etc. Dintre contribuțiile sale teoretice sunt de menționat în primul rând „non-oedipianismul” lui Gherasim Luca, „diabolismul obiectului” teoretizat de Gellu Naum și „considerarea poetică” a viselor propusă de D. Trost, iar dintre metodele experimentale descoperite acum, remarcabile sunt mai ales „cubomaniile” și „obiectele oferite obiectiv” ale lui Gherasim Luca, „pantografiile” lui Trost ș.a., care se adaugă „pictopoeziei” inventate de Victor Brauner și Ilarie Voronca în 1924. Ca atare, se poate spune că acum suprarealismul românesc intră în faza „gânditoare” (cf. Breton), caracterizată printr-o evidentă obsesie programatică și spirit critic accentuat. Totuși, grupul nu va ființa multă vreme, fiind forțat să se dizolve în 1947 întrucât ar fi promovat o artă neconcordanță cu interesele clasei muncitoare. După destrămarea sa, fiecare dintre membrii săi va continua totuși să publice independent, fie în țară, fie în străinătate, numele lui Gherasim Luca și, mai târziu, Gellu Naum reușind să se impună pe plan internațional ca poeți de marcă ai suprarealismului.

Descins din „maimuța suprarealismului” va fi și onirismul „estetic” sau „structural” din anii ’60, mișcare de avangardă ce a încercat să ducă mai departe experiența acestuia, reconciliindu-l până la urmă cu celelalte tendințe novatoare (inițial divergente) manifestate în literatura secolului XX. Sesizând fundătura spre care putea

¹²⁰ Această recunoaștere nu va întârzia să apară, Breton salutând, cu prilejul expoziției internaționale suprarealiste organizate la Paris în 1947, grupul suprarealist român întrucât ar fi reușit să creeze „le grand mot d’ordre surréaliste” și afirmând chiar în concluzie că centrul poeziei mondiale moderne s-a mutat la București.

duce aventura suprarealistă, datorită dezagregării totale a limbajului, până la totala incoerență, dar și pericolul excesivei artificializări ce pândește direcția contrară, ermetismul, onirismul au căutat să realizeze o sinteză inedită a acestora, apelând atât la modele anterioare, cât și la altele noi (atât autohtone, cât și externe), pe care le-au topit în laboratorul lor alchimic, obținând rezultate surprinzătoare și, paradoxal, puțin asemănătoare între ele.

Deși autodefinit prin negarea suprarealismului, noul onirism păstrează totuși coordonatele generale ale scriiturii suprarealiste – picturalitatea, fantasticul oniric generator al *Stimmung*-ului, imagismul incongruent, proliferarea nesfârșită și aleatorie a semnificațiilor etc. –, pe care le toarnă însă în tipare clasice, revenind la formule de scriitură tradiționale. Fenomen pur literar, onirismul structural se relevă ca un avatar cosmetizat al suprarealismului, după filtrarea experienței noului roman francez, a poeziei ermetice și a fantasticului kafkian, astfel încât el trebuie privit mai degrabă ca un fenomen de sinteză decât ca unul de ruptură, în linia „experimentalismului” teoretizat de Angelo Guglielmi, vestind nașterea literaturii postmoderne: în „fenomenologia spiritului” suprarealist, onirismul structural poate fi văzut ca *sinteza* recuperatoare (prin augmentarea unei singure laturi a vechii orientări). Personalitățile în jurul cărora se încheagă această nouă avangardă sunt poetul Leonid Dimov și prozatorul Dumitru Țepeneag, care vor încerca să dea și un fundament teoretic mișcării într-o serie de articole-program publicate în revistele literare din epocă. Datorită climatului politic vitreg, însă, nici acest grup (din care au mai făcut parte poezii Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Emil Brumaru și prozatorii Vintilă Ivănceanu, Sorin Titel și Florin Gabrea) nu va ființa multă vreme, dizolvându-se în 1971. Totuși, în ultimul deceniu activitatea sa va fi reluată de un nou grup oniric apărut la Cluj, ceea ce demonstrează caracterul inepuizabil al fenomenului.

Dacă în genere scriitura onirică păstrează încă mărcile discursului suprarealist, ceea ce o distanțează esențial de acesta e în primul rând ideea de *structură*, de organizare rațională a textului, care însă, spre deosebire de discursul tradițional, nu mai are de comunicat (cel puțin în cazul poeziei) nimic extraneu, ci se dezvoltă din el însuși, conform unor legități imanente, pur formale. Mai mult, spre deosebire de literatura suprarealistă, aceasta devine autotelică (și chiar autoreferențială) prin excelență,

ajungând să-și exhibe și să-și pună în discuție înseși propriile mecanisme și anticipând astfel (meta)textualismul postmodern. Ca atare, direcția în care va evolua literatura română e de pe acum anunțată, încât fenomenul optzecist nu a apărut ulterior ca un miracol, *ex nihilo*, cum au afirmat unii, ci ca un rezultat firesc al unei evoluții naturale¹²¹. Iar apariția recentă a noului grup oniric clujean probează că visul (i.e. *suprarealitatea* onirică) rămâne încă (cel puțin deocamdată) una dintre obsesiile devoratoare ale literaturii.

În privința impactului pe care l-a avut asupra literaturii, suprarealismul a însemnat în primul rând o schimbare fundamentală de paradigmă poetică. Eliberându-se de chingile rigide ale vechilor canoane estetice, scriitura se poate dezvolta absolut liber, în afara logicii comune și a criteriilor aristotelice ale verosimilului și necesarului: ca atare, imaginile poetice vor încălca în mod sistematic logica, iar cauzalitatea aristotelică definită de formula *post hoc ergo propter hoc* va fi înlocuită cu simpla consecuție. Discursul poetic nu mai încearcă să traducă în cod literar o idee poetică preexistentă sau să trimită la un referent exterior anume, ci semnificația lui se încheagă chiar în momentul scriiturii, pe măsură ce textul se scrie. Astfel, poemul devine o *operă deschisă* prin excelență, ba mai mult, o *operă în mișcare*, accentul deplasându-se de pe semnat pe jocul combinatoriu al semnificațiilor, într-o semioză infinită.

După cum afirma André Breton în primul manifest din 1924, suprarealismul nu trebuie privit ca un curent dogmatic, închis în sine însuși, ci, dimpotrivă, ca o mișcare ce urmărește tocmai eliberarea totală a spiritului de tirania oricăror idoli și dogme, mișcare deschisă unei continue înnoiri și autonegații constructive. Pentru a rămâne până la capăt fidelă acestei dialectici, ea trebuia așadar să salute eventuala apariție pe firmament a oricărei alte mișcări mai emancipatoare, cedându-i fără regret locul și autodesființându-se. Deși încă apărât¹²², suprarealismul pare acum să se dizolve, nedeclarat, în postmodernism.

¹²¹ Dealtfel, în studiul său despre postmodernismul românesc, Mircea Cărtărescu definește onirismul anilor '70 (la fel ca și proza grupului de la Târgoviște) drept un „postmodernism subteran”, ce s-a dezvoltat în paralel cu literatura „modernistă” promovată oficial și care, spre deosebire de aceasta, a pregătit terenul optzecismului.

¹²² Vezi, de pildă, Vincent Bounoure în *Moments du surréalisme*, L'Harmattan, Paris-Montréal, 1999.

Postmodernismul

Termenii *postmodernitate* și *postmodernism*, controversați încă, au început să fie utilizați în dezbaterile intelectuale în deceniul al șaptelea al secolului trecut, pentru a desemna o nouă realitate socială și culturală, firește, a lumii occidentale contemporane. Termenul *postmodern* fusese însă pus în circulație, se pare, încă din deceniul al cincilea de istoricul englez Arnold Toynbee, care anunța apariția după 1870 a unei noi ere în istoria Occidentului, pe care o numea “post-modernă”, avertizând, totodată, că ar putea fi și cea din urmă.¹²³ Dacă termenul *postmodernitate* pune accent pe aspectul social, *postmodernismul* se referă cu precădere la fenomene culturale. Ambii termeni, însă, se definesc prin raportare la vechile concepte de *modernitate* și *modernism*, care-și păstrează încă actualitatea, de unde și rezervele criticii în a accepta noii termeni. În principal, aceștia se referă, înainte de toate, la “istovirea lumii moderne”.¹²⁴

După Gianni Vattimo, modernitatea înseamnă “epoca istorismului puternic: a fi modern însemna a te apropia de sfârșitul timpului, în fapt a avansa către adevăr”. În realitate, însă, nu există un curs unitar al istoriei, acesta a fost inventat de lumea occidentală, care a avut până acum orgoliul de a se plasa în centrul Lumii. “Sfârșitul modernității” nu înseamnă că nu mai există evenimente, ci că evenimentul nu mai e perceput ca un pas în parcursul unitar al istoriei, ca progres neconținut (Francis Fukuyama vorbește chiar de “sfârșitul istoriei”). Postmodernitatea, în opinia lui Vattimo, reprezintă o epocă a tranziției de la unitate la pluralitate, ea putând fi caracterizată prin “gândirea slabă” (*il pensiero debole*), ce marchează sfârșitul metafizicii și sfârșitul viziunii unitare asupra lumii (v. studiul *Dialettica, differenza, pensiero debole*, 1978). Postmodernitatea e un produs al dezvoltării comunicării, care a condus la descoperirea istoricității și contingenței sistemelor de valori, iar această *dezorientare*, în loc de a fi percepută ca un impas, trebuie privită de fapt, susține Vattimo, ca premisa libertății înseși.

Termenul *postmodern* a început să fie utilizat pe scară largă mai ales după apariția lucrării lui Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (1979). “Perspectiva postmodernă” desemnează, după Lyotard, “încredulitatea față de metanarațiuni”

¹²³ Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995, pp.223-224.

¹²⁴ David Lyon, *Postmodernitatea*, trad. de Luana Schidu, Editura Du Style, București, 1998, p.40.

(*métarécits* sau *grands récits*). “Marile povestiri” au în comun faptul că încearcă să legitimeze cunoașterea, prin raportare fie la origini (miturile), fie la viitor (metanarațiunile modernității). Acestea din urmă pornesc de la modelul creștin al istoriei mântuirii umanității de păcatul originar, fiind în esență “povestiri despre emancipare”, precum cea iluministă despre progresul prin cunoașterea rațională, cea hegeliană despre “fenomenologia spiritului” sau cea marxistă despre dispariția exploatării sociale prin revoluția proletară. Gânditorul care a stat la baza acestei concepții sceptice în plan epistemologic e, fără îndoială, Nietzsche, care considera că adevărul este doar “solidificarea vechilor metafore”, iar sistemele rațiunii sunt de fapt sisteme de persuasiune, expresii ale “voinței de putere”. Pe urmele lui Nietzsche, Michel Foucault va susține că adevărul trebuie văzut ca “un ansamblu de proceduri reglate în vederea producerii, legii, repartiției, punerii în circulație și funcționării enunțurilor”, el fiind “legat în mod circular de sisteme de putere care-l produc și îl susțin și de efecte de putere pe care el le induce și care-l determină” (*Theatrum philosophicum*). Ca atare, științele umaniste și aplicațiile lor nu reprezintă decât “discursuri ale puterii”, instrumente de manipulare a individului, care e definitiv încarcerat în societate ca într-un imens *panopticum*. Atât Foucault, cât și Jacques Derrida consideră că limbajul substituie realitatea și structurează percepția realității, că nu există nici un înțeles dincolo de limbaj, discursul e definitiv despărțit de lume. Textul, după Derrida, reprezintă “un joc infinit al semnificantului”, el intrând, *volens-nolens*, în dialog cu alte texte care-l preced, astfel încât autorul său nu-și poate impune propriul înțeles, dat fiind că textul nu e produsul său exclusiv. O expresie a aceluiași relativism e și “teoria paradigmelor” a lui Thomas Kuhn, conform căreia, din moment ce orice știință e în primul rând un discurs asupra realității, revoluțiile științifice au loc prin schimbarea *paradigmelor*, adică a orizontului global al argumentelor, a cadrului de referință (*The Structure of Scientific Revolutions*, 1962).

După Steven Connor, condiția postmodernă se manifestă în primul rând prin înmulțirea centrelor de putere și activitate și prin disoluția oricărui gen de narațiune totalizatoare care pretinde să guverneze în întregime domeniul complex al activității și reprezentării sociale (*Cultura postmodernă*, v. *infra*). David Lyon consideră că postmodernismul se referă în principal la următoarele fenomene culturale și intelectuale:

- 1) renunțarea la “fundaționalism” (concepția că știința e construită pe o bază solidă de fapte observabile) și punerea la îndoială a ideilor principale ale iluminismului;
- 2) colapsul ierarhiilor cunoașterii, gusturilor și opiniilor și interesul axat mai degrabă pe aspectul local decât pe cel universal;
- 3) înlocuirea cărții tipărite cu ecranul T.V. sau al monitorului, adică trecerea de la *logocentrism* la *iconocentrism*.¹²⁵

Postmodernitatea are de-a face cu schimbările sociale petrecute în societatea occidentală după deceniul al șaselea: masificarea, globalizarea, multiculturalismul, consumatorismul ș. a. Noua epocă e caracterizată drept *postindustrială*, întrucât, datorită informatizării, vechea societate industrială, bazată pe fabrici a fost înlocuită cu alta nouă, bazată pe servicii. În această societate, serviciile devin sectorul economic cel mai important, iar economia informatizată implică un nou mod de gândire și de acțiune. Noile mijloace de comunicare permit accesul instantaneu la evenimente foarte îndepărtate și, mai mult decât atât, influențează reacțiile față de ceilalți, precum și în situații-limită; după Marshall McLuhan, noua societate poate fi caracterizată prin sintagma “satul global”. Societatea postmodernă e prin excelență o societate *masificată*, dat fiind că masele au luat locul elitelor, impunându-și propriul sistem de valori (Ortega y Gasset). Bunurile sunt subordonate pieței, chiar și cele intelectuale ori religioase. Consumul în masă și stilul de viață al consumatorilor domină întreaga viață socială. Moda și gustul sunt eclectice, formele elevate și kitsch-ul coexistă pașnic, stilurile se amestecă amețitor, *ad libitum*. După cum afirmă Philip Sampson: “O dată stabilită, această cultură a consumului nu face nici o discriminare și totul devine un articol de consum, inclusiv sensul, adevărul și cunoașterea.”¹²⁶ Televiziunea, arată Jean Baudrillard, se ocupă de “producerea de nevoi și dorințe, de mobilizarea aspirațiilor și a fanteziei, a politicii de divertisment”. Mass-media creează o “lume a simulacrelor”, “hiperreală”, în care singura realitate o constituie reclamele televizate și ceilalalți semnificanți ai mediilor electronice. Distincția dintre obiecte și reprezentările lor e dizolvată, semnele își pierd contactul cu lucrurile pe care le semnifică, plutind în derivă ca semnificanți liberi. Singurele realități palpabile sunt

¹²⁵ *Ibidem*, p.40.

¹²⁶ *Ibidem*, p.103.

simulacrele (mesaje mass-media, reclame publicitare etc.), simbolul acestei lumi hiperreale fiind Disneyland. Un oraș tipic postmodern e Los Angeles, a cărui lipsă de centru simbolică e considerată de David Lyon “o metaforă pentru cultura postmodernă a consumului în general; totul este fragmentat, eterogen, dispersat, multiplicat – și supus acțiunii consumatorului”.¹²⁷

În ceea ce privește relația dintre postmodernism și literatură, Gianni Vattimo consideră că postmodernismul înseamnă o repunere în operă a instrumentelor literare ce au de-a face cu o tradiție dintre cel mai libere, non-contestatară. Spre deosebire de avangardă (i. e. modernismul extrem), pentru care trecutul trebuia distrus pentru a putea permite triumful noului, din perspectiva postmodernismului, noul, având o valoare relativă și nu absolută, nu poate justifica un preț atât de mare.¹²⁸ Ca atare, postmodernismul va renunța la contestarea trecutului, angajându-se într-un dialog viu, (re)constructiv cu acesta; el nu va mai căuta înnoirea radicală a mijloacelor de expresie, ci re-înnoirea/reciclarea celor vechi.¹²⁹ După cum afirmă Umberto Eco în postfața la romanul *Numele trandafirului*: “Replica postmodernă... constă în a recunoaște faptul că trecutul – de vreme ce nu poate fi cu adevărat distrus, pentru că distrugerea lui ar duce la tăcere – trebuie revăzut: dar cu ironie, nu cu inocență.”

În principiu, se poate spune că estetica postmodernismului a fost influențată într-o bună măsură de teoriile poststructuraliste ale lui Derrida, Foucault, Barthes etc. și de textualismul postulat de grupul “Tel Quel”. Dacă Derrida susținea în analiza discursului anularea ideii de *structură centrată* și impunerea principiului *jocului liber*, adică “abandonarea declarată a oricărei aluzii la vreun *centru*, ori la vreun *subiect*, la vreo *referință* privilegiată, la vreo origine, ori la vreo absolută *archia*” (*Écriture et différence*, 1976), Roland Barthes propunea abandonarea conceptului sintetist de *operă* și ratificarea unui nou concept, pluralist, de *text*, care “răspunde nu unei interpretări, oricât de liberale, ci unei explozii, unei diseminări” (*De l'oeuvre au texte*, 1971).¹³⁰ Pentru Frederic Jameson, textul corespunde viziunii fragmentare, discontinuă, “schizofrenice”, specifice postmodernismului, prin opoziție cu vechea concepție organică asupra operei de artă, ca

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Matei Călinescu, *op. cit.*, p.230.

¹²⁹ Referitor la relația postmodernismului cu avangarda, vezi și discriminarea operată de Angelo Guglielmi între avangardă și experimentalism.

structură unitară: textul “se definește, din această perspectivă, ca o structură sau ca o desfășurare de semne care rezistă oricărui sens, a cărui logică lăuntrică constă dintr-o excludere a apariției unor teme ca atare.” (*Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991) Pe de altă parte, dacă opera are un caracter finit, închis, textul trebuie privit doar ca un fragment dintr-un text general, practic infinit (vezi metafora borgesiană a bibliotecii universale), de unde și importanța pe care postmodernismul o acordă intertextualității.¹³¹ Textul postmodern se află într-un continuu dialog (reverențios ori, cel mai adesea, ironic) cu alte texte anterioare și cu el însuși.

O altă idee importantă, lansată tot de Roland Barthes, e aceea a *morții autorului*, astfel încât accentul se deplasează pe cititor, care își construiește singur autorul de care are nevoie pornind de la datele textului și chiar participă la producerea acestuia (ideea de *operă în mișcare* devine în postmodernism foarte importantă). Întrucât literatura postmodernă nu-și mai propune să reflecte realitatea, conducând în final la Adevăr (care nu mai există), textul nu mai indică o reprezentare obiectivă, ci devine autoreferențial și autotelic, denudându-și propriile mecanisme, i. e. însuși procesul său de creație. Autorul (sau *scriptorul*, după Barthes) a devenit un simplu “jucător” într-un joc de semne, aidoma operatorului unui computer¹³², un “bricoleur” care assemblează fragmente de texte disparate pe care nu le-a creat el într-un colaj eterogen.

În lucrarea *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* (1971), Ihab Hassan remarcă dezarticularea deliberată a tradițiilor literaturii după 1914. Deși afirmă că spiritul postmodern stă ghemuit înlăuntrul marelui corp al modernismului, Hassan definește într-o postfață cei doi termeni printr-un set de perechi antinomice:

Modernism	Postmodernism
Romantism/Simbolism	Patafizică/Dadaism
Formă	Antiformă
(Conjunctivă/Închisă)	(Disjunctivă/Deschisă)
Scop	Joc
Model	Accident

¹³⁰ Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, ediția a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, pp.92-94.

¹³¹ *Ibidem*, p.96.

¹³² Mihaela Constantinescu, *Forme în mișcare: postmodernismul*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p.92.

Ierarhie	Anarhie
Perfecțiune/Logos	Epuizare/Tăcere
Obiectul artei/Opera perfectă	Proces/Interpretare/Întâmplare
Distanțare	Participare
Creație/Totalizare	De-creație/De-construcție
Sinteză	Antiteză
Prezență	Absență
Concentrare	Dispersare
Gen/Graniță	Text/Intertext
Paradigmă	Sintagmă
Hipotaxă	Parataxă
Metaforă	Metonimie
Selecție	Combinare
Rădăcină/Profunzime	Rizom/Suprafață
Interpretare/	Contra interpretării/
Lectură	Lectură greșită
Semnificat	Semnificant
<i>Lizibil</i> (în termenii lecturii)	<i>Scriptibil</i> (în termenii scriiturii)
Narațiune/	Antinarațiune/
Grand Histoire	Petit Histoire
Cod principal	Idiolect
Simptom	Dorință
Genital/Falic	Polimorf/Androgin
Paranoia	Schizofrenie
Origine/Cauză	Diferență/Différance/Efect
Metafizică	Ironie
Determinare	Indeterminare
Transcendență	Imanență ¹³³

¹³³ Apud Steven Connor, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, trad. de Mihaela Oniga, Editura Meridiane, București, 1999, pp.154-155.

Alan Wilde (în *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, 1981) consideră că două forme de ironie distincte caracterizează modernismul și postmodernismul: *ironia de tip disjunctiv*, respectiv *ironia în suspensie*. Aceasta din urmă marchează un declin al necesității ordinii și deci o scădere a capacității de organizare, paralel cu o intensificare a conștientizării incoerenței până în punctul în care aceasta nu mai poate fi înfrântă nici de modelele ordonatoare ale esteticii. În postmodernism, “o lume care necesita corecturi este înlocuită de o lume mai presus de orice fel de reparație”.¹³⁴ În locul metafizicii ascunse, postmodernismul susține că “adevărul e inerent evidentei”; neexistând nimic dincolo de aparențe, rezultă că nu există nici o poziție imparțială din care să se poată observa această lume a aparențelor.

După Brian McHale, literatura postmodernă se caracterizează prin *autoreflexivitate*, ficțiunea luând naștere chiar sub ochii cititorului. Prin interesul pentru crearea unor lumi perfect autonome, postmodernismul realizează trecerea de la epistemologie la ontologie (de la întrebarea: *Ce este de cunoscut?* la întrebarea: *Ce este o lume?* și apoi: *În ce mod există un text și în ce mod există lumea/lumile proiectate de el?*); întrucât lumile create sunt ancorate în propriile mecanisme, se poate susține că subiectivitatea e înlocuită de textualitate.¹³⁵ După Linda Hutcheon, forma cea mai caracteristică a literaturii postmoderne este “metaficțiunea istoriografică”, adică opere de ficțiune care meditează conștient asupra propriului lor statut de ficțiune, aducând în prim-plan personalitatea autorului și actul de creație și punând în discuție convențiile literare. Textele ajung să dezvăluie caracterul de ficțiune al trecutului însuși (orice trecut e un fel de literatură). După Christopher Butler, viziunea lui Borges asupra lumii, ca o infinitate de posibilități, de timpuri paralele, cu drepturi egale de reprezentare în ficțiunea literară (ca în povestirea *Grădina cu alei bifurcate*) a devenit un model al experimentalismului postmodern. În opinia lui Steven Connor, una dintre cele mai remarcabile realizări ale literaturii postmoderne este prestigiul crescut și poziția câștigată de literatura SF și în special de ramura acesteia numită *cyberpunk* (William Gibson, Bruce Sterling, John Shirley, Greg Bear), care se concentrează asupra tehnologiilor de media, informație și inginerie genetică.

¹³⁴ *Ibidem*, p.159.

¹³⁵ *Ibidem*, p.170.

Pentru Cristian Moraru, unul dintre cei mai buni teoreticieni ai postmodernismului românesc¹³⁶, poemul e “un laborator *hipertextual* rezultat al conștientizării *intertextualității* fundamentale a textului poetic”. Spre deosebire de poemul modern, care era privit de autorul său ca un act existențial ce angajează în totalitate Ființa, poemul postmodern devine un exercițiu gratuit, act ludic pur, născut din conștiința caracterului convențional/artificial al limbajului. După Mircea Cărtărescu, poemul postmodern trebuie să fie “lung, narativ, aglutinant, cu o oralitate bine marcată prin efecte retorice speciale, agresiv (trăsături ale generației Beat), dar și ironic și autoironic, imaginativ până la onirism, ludic, dovedind o dexteritate prozodică și lexicală ieșită din comun (tradiția românească nemodernistă), în fine, impregnat de aluzii culturale savante inserate prin procedee metatextuale și de autoreferențialitate”.

Dintre scriitorii postmoderni, sunt de menționat în primul rând Samuel Beckett, John Barth, Donald Barthelme, Thomas Pynchon, Robert Coover, Raymond Federman, John Fowles, Tom Stoppard, Christine Brooke-Rose, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Italo Calvino, Umberto Eco, Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Peter Handke, Salman Rushdie, Milan Kundera, poeții americani ai grupului “Black Mountain” (Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley), poeții “Beat” (Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Laurence Ferlinghetti, Gregory Corso), grupul “Oulipo” (Raymond Queneau, François Le Lionnais) etc. În literatura română, notoriu e în primul rând cazul poezilor generației ’80 (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Matei Vișniec, Nichita Danilov, Florin Iaru, Ion Stratan, Cristian Popescu, Simona Popescu, Caius Dobrescu etc.), însă înaintea acestora se poate vorbi de postmodernism și în cazul grupului oniric sau al grupului de la Târgoviște (Mircea Horia Simionescu, Mircea Nedelciu, Costache Olăreanu) din deceniul al șaptelea. În literatura actuală, diversificarea și multiplicarea la infinit a orientărilor, estomparea granițelor dintre “marea literatură” și literatura “minoră”, dintre ficțiune și critică (de unde și termenul *critificțiune*, inventat de R. Federman), dintre *literatură* și *paraliteratură* etc. reflectă, fără îndoială, *des-centrarea* tipică postmodernismului.

¹³⁶ Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2002, p.19.

Bibliografie

- Antologia literaturii române de avangardă*, ediție de Sașa Pană, studiu introductiv de Matei Călinescu, Editura pentru literatură, București, 1969.
- Avangarda literară românească*, antologie studiu introductiv și note biobibliografice de Marin Mincu, traduceri de Ștefania Mincu, Editura Minerva, București, 1983.
- Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, București, 1976.
- Boldea, Iulian, *Symbolism, modernism, tradiționalism, avangardă*, Editura Aula, Brașov, 2005.
- “București anii 1920-1940 între avangardă și modernism”, Editura Simetria, Uniunea Arhitecților din România, București, 1994.
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1981.
- Călinescu, George, *Principii de estetică*, ediția a II-a, Editura pentru literatură, București, 1968.
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Minerva, București, 1995.
- Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă)*, Editura Eminescu, București, 1972.
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.
- Compagnon, Antoine, *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, traducere de Rodica Baconsky, Editura Echinox, Cluj, 1998.
- Connor, Steven, *Cultura postmodernă*, traducere de Mihaela Oniga, Editura Meridiane, București, 1999.
- Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne* Editura Paralela 45, 2009.
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1974.
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română și expresionismul*, Editura Minerva, București, 1978.
- Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2002.
- Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. I-IV, coordonator Ion Pop, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1998-2001.
- Dicționarul esențial al scriitorilor români*, coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2000.
- Dimov, Leonid; Țepeneag, Dumitru, *Momentul oniric*, antologie de Corin Braga, Editura Cartea Românească, București, 1997.
- “Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires”, Editura Univers, București, nr.1-2, 1994; nr.1-2, 1995.
- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, ediția a II-a, traducere de Dieter Fuhrmann, Editura Univers, București, 1998.
- Grigorescu, Dan, *Dicționarul avangardelor*, Editura Enciclopedică, București, 2003.
- Ionescu, Corneliu Mihai, *Generația lui Neptun (Grupul 63)*, Editura pentru literatură universală, București, 1967.
- Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei “bătălii” culturale*, ediția a II-a, Editura Paralela 45, București, 2002.

Lefter, Ion Bogdan, *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, Editura Paralela 45, București, 2000.
Literatura românească de avangardă, antologie, prefață, postfață, tabel cronologic, note, comentarii și bibliografie de Gabriela Duda, Editura Humanitas, București, 1997.
 Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1981.
 Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, București, 1987.
 Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, ediția a II-a, Editura Timpul, Reșița, 1996.
 Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, I, Editura Eminescu, București, 1973.
 Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, Editura pentru literatură universală, București, 1969.
 De Micheli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, traducere de Ilie Constantin, Editura Meridiane, București, 1968.
 Micu, Dumitru, *Modernismul românesc*, Editura Minerva, București, 1984.
 Mihuț, Ioan, *Simbolism, modernism, avangardism*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976.
 Morar, Ovidiu, *Avatarurile suprarealismului românesc*, Editura Univers, București, 2003.
 Morar, Ovidiu, *Avangardismul românesc*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005.
 Morar, Ovidiu, *Scriitori evrei din România*, Editura Ideea Europeană, București, 2006.
 Negoieșcu, Ion, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991.
 Negoieșcu, Ion, *Scriitori moderni*, Editura Eminescu, București, 1996.
 Ornea, Zigu, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu, București, 1980.
 Petrescu, Radu, *Poetica postmodernismului*, ediția a II-a, Editura Paralela 45, București, 1998.
 Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990.
 Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1985.
Postmodernismul. Deschideri filosofice, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995.
 Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, traducere de Leonid Dimov, Editura Univers, București, 1970.
 Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești*, III-IV, Editura Minerva, București, 1986.
 Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, III-IV, Editura Cartea Românească, București, 1984.
 Vattimo, Gianni, *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă*, traducere de Ștefania Mincu, postfață de Marin Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1993.
 Vianu, Tudor, *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, București, 1986.
 Zamfir, Mihai, *Introducere în opera lui Alexandru Macedonski*, Editura Minerva, București, 1972.
 Zamfir, Mihai, *Poemul românesc în proză*, Editura Minerva, București, 1981.