

Ion POP

AVANGARDA
ÎN LITERATURA
ROMÂNĂ

Ediția a III-a, definitivă

Cuprins

Preliminarii.....	5
Ecouri dadaiste.....	75
Constructivismul	93
I. Primele orientări. <i>Contemporanul</i> , 75 H.P., <i>Punct</i>	93
II. Revista <i>Integral</i> și „Integralismul”	117
III. Constructivism și poezie	134
Interferențe futuriste	184
De la integralism spre suprarealism	199
I. Revista și gruparea <i>unu</i> . Alte publicații.....	199
II. Poezia – între „Integralism” și Suprarealism.....	240
Suprarealismul.....	329
I. Repere programatice	329
II. Poezia contra literaturii.....	353
În vecinătatea avangardei	423
Literatura manifestelor	451
Concluzii	465
Tabel cronologic avanguardist	489
Indice de nume.....	504

Preliminarii

Când se vorbește despre fenomenul avangardist, acordul pare general în a-l defini prin și în legătură cu două atitudini extreme: ruptura, negarea radicală a tradiției cultural-literare, și aspirația către o absolută înnoire a limbajului, către o construcție pe teren virgin, pe *tabula rasa*, în afara oricărora tipare moștenite. *Mișcare*, și nu *școală* literară sau artistică (întrucât se dispensează de maeștri și modele), avangarda s-ar caracteriza în funcție de o dialectică a mișcărilor, prin *activism* și *antagonism* deopotrivă – crede Renato Poggiali¹; „Mișcare de soc, de ruptură și deschidere în același timp” – o califică și istoricul spaniol al avangardelor, Guillermo de Torre, adăugând că: „avangarda, avanguardismul sau avangardistul, la fel ca orice atitudine ori situație extremă, nu aspiră la nicio permanență și cu atât mai puțin la nemișcare”². În ale sale *Notes et contre-notes*, E. Ionesco scrisese, în 1959, că preferă să definească avangarda „în termeni de opozitie și de ruptură”, recunoscându-i – conform metaforei militare – rolul precursor de trupă de soc, de „pre-stil”³. În prelungirea atmosferei contestatare a anului 1968, Peter Bürger, format la școala hegeliano-marxistă a unor Theodor W. Adorno, Georg Lukács, Walter Benjamin, definește avangarda sub semnul proiectului antiestetizant, al

¹ R. Poggiali, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, p. 30-56.

² G. de Torre, *História de les literatures de vanguardia*, vol. I, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1971, p. 24.

³ V. E. Ionesco, *Discours sur l'avant-garde*, în *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 26.

opozitiei față de Artă ca instituție în societatea burgheză și de reînscriere a artei în dialectica istorică și în practica vieții⁴. Este o poziție combătută de filosoful Peter Sloterdijk, care preferă să vorbească, referindu-se la dadaism, de un „cinism semantic”⁵. Iar unul dintre teoreticieni noii avangarde italiene, Angelo Guglielmi, distingând între *avangarda* (istorică) și *experimentalismul* (actual), o reducea pe cea dintâi la momentul „opozitiei” față de o „situație expresivă epuizată”, pentru a-i lăsa celui de-al doilea momentul instaurării nouului: „retoricii conținuturilor”, spre care ar fi năzuit avangarda istorică, i se opune „un interes esențial pentru formă”, în cazul *experimentalismului*⁶.

Că esența avangardei literare ar putea fi identificată cu „negația” și că „vocația ei este prin excelență distructivă, irreductibil iconoclastă”, „chiar și atunci când avangarda aspiră spre actul constructiv”, a spus-o, la noi, și Matei Călinescu, încă de la începutul reconsiderării mișcărilor românești „extremiste”⁷. (Iar în mai recenta carte despre *Cele cinci fete ale modernității*, revine, evidențiind încă o dată preponderența atitudinii negative

⁴ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974 (v. trad. fr. *Théorie de l'avant-garde*, Questions Théoriques, [Paris], 2013, p. 27).

⁵ Peter Sloterdijk, *Critica rațiunii cinice*, vol. II, Ed. Polirom, Iași, 2003, p. 205, 203: „Dada nu se revoltă împotriva burghezei „instituție artă”. Dada se întoarce împotriva artei ca tehnică a semnificației. Dada este antisemantic. El respinge „stilul” ca simulare a sensului în aceeași măsură în care ridiculizează mincinoasa „înfrumusețare” a lucrurilor. [...] Fiind un proces, dada nu se poate așeza pe un scaun; fiecare stil este un scaun. [...] Totul este opinie, fiecare idealizare e suspindată printre strategie spirituală: montaj și demontaj, improvizare și retractare”. Pe o pagină precedentă, Sloterdijk facea o altă observație importantă, cu o valabilitate generală pentru avangardă: „Dadaismul poate fi înțeles ca un prolog al emancipării diletantului, care pornește de la premsa că bucuria exprimării este mult mai importantă decât rezultatul. Măiestria este numai un adaos la autenticitate; ceea ce contează nu sunt operele rămase, ci momentul realizării lor intensive”.

⁶ A. Guglielmi, *Avangardă și experimentalism*, apud Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun (Grupul 63)*, București, E.P.L.U., 1967, p. 161-168.

⁷ V. *Avangarda literară în România*, Studiu introductiv la *Antologia literaturii române de avangardă*, București, E.P.L., 1969, p. 10, 13.

a avangardei: „Până în deceniul al doilea al secolului nostru, Respect pconceptul artistic de avangardă devenise destul de cuprinzător pentru a desemna nu numai una sau alta, ci *toate școlile noi* ale căror programe estetice se caracterizau, în linii mari, prin respingerea trecutului și prin cultul noului. Dar nu trebuie trecut cu vederea faptul că la noutate se ajungea, de cele mai multe ori, printr-un proces fătis de distrugere a tradiției”.⁸) O cercetare amplă a aceleiași problematici, inițiată de Adrian Marino în 1967 și soldată în final cu un amplu și sistematic repertoriu cvasiexhaustiv al „tendințelor”, temelor și atitudinilor din teritoriul avanguardist, echilibrează oarecum viziunea, structurată în funcție de amintitele repere extreme, grupate în „atitudini negative” și „atitudini pozitive”⁹.

Referințele ar putea fi înmulțite, dar situarea „stării de spirit” avangardiste are loc, în linii mari, în raport cu aceeași parametri. De la expresionism și futurism, la dadaism, constructivism și suprarealism (ca să numim doar principalele orientări ale „avangardei istorice”), seria „negativă” a atitudinilor stând sub semnul lui *anti-*, califică opoziția de principiu în raport cu trecutul cultural (simbolizat de „Muzeu”, „Bibliotecă”), refuzul convențiilor de orice fel, al autorității și „codurilor de maniere” sociale și estetice, respingerea, în ultimă instanță, a înseși conceptelor de *literatură* și *artă*, repudierea ierarhiilor constituite și, implicit, mefiența față de „recunoașterea oficială” a propriei valori, cultivarea ostentativă a marginalității etc. Iar în ce privește aspirațiile novatoare, avangarda încearcă să-și onoreze în chip superlativ „funcția prospectivă” (A. Marino), de deschizătoare de drumuri, de încercare a terenului necunoscut, în linia gene-

⁸ Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, trad. de Adriana Pătrulescu și Radu Turcanu, postfață de Mircea Martin, Ed. Univers, 1995, p. 105.

⁹ Adrian Marino, *Tendances esthétiques*, în *Les avant-gardes littéraires au XX-e siècle*, vol. II, Budapest, Akadémiai kiadó, 1984, p. 633-792; cf. și Avangarda literară, în *Iașul literar*, XVIII (1967), nr. 7-8; idem, *Dicționar de idei literare*, vol. I, A-G, București, Editura Eminescu, 1973.

ral-modernistă a sensibilității față de „ritmul vremii” și „pulsul epocii”! Atentă la prezent, ea vorbește și acționează de asemenea în numele viitorului; negând vechiul, modelul și exemplul, afirmă noul ca expresie a spontaneității creatoare și a absolutei libertăți a spiritului; gramaticii și logicii constrângătoare le opune „cuvintele în libertate” futuriste, hazardul dadaist, noua „chimie a cuvintelor” constructivistă, suprarealistul „dicteu automat”. *Literaturii* vechi vrea să-i substituie *poezia* nouă, tot aşa cum scrisului în genere îi preferă *viața*, sustrasă convențiilor și regulilor deformatoare, iar îmbătrânitei rațiuni și pozitivismului pragmatic – intuiția proaspătă, inocența „primitivă”, gratuitatea unei imaginații eliberatoare, bucuria jocului.

Așa cum s-a observat, ceea ce individualizează avangarda în raport cu programele mai mult sau mai puțin contestatare, nonconformiste, antiradicaționale care au precedat-o sau cu propozițiile lor vizând înnoirea limbajelor artistice este *extremismul, radicalismul* său. „A fi distrugător, iconoclast terorist, nihilist tindă, aşadar, să se confundă cu esența însăși a avangardei” – scrie Adrian Marino, care evidențiază, pentru demersul novator, o tendință simetrică: „Proslăvirea nouului traduce o tendință spre extremism, spre paroxism și radicalism, simetrică cu atitudinile negative; neofilii sunt tot atât de fanatici ca și neofobii”¹⁰.

La o analiză atentă, obsesia unificatoare sub semnul căreia stau toate aceste atitudini și tendințe ni se pare a fi aceea a unui *dynamism absolut al spiritului creator*, a atingerii (și menținerii) unei stări de *totală disponibilitate*¹¹, a unui fel de *perpetuum mobile* al imaginației; a ieșii din formulă și convenție, însă nu pentru a intra într-o alta formulă, într-o altă convenție, ar fi visul – utopic –

¹⁰ A. Marino, *Tendances esthétiques*, în *op. cit.*, p. 659, 705.

¹¹ E o stare pe care A. Guglielmi o recunoaște ca fiind deja obținută în lumea de azi – de unde și întrebarea: „În condiții ca acestea, de absolută disponibilitate, ce sens poate avea o mișcare de avangardă? Ce porți vrea ea să deschidă, când toate sunt deschise?” – Cf. C. M. Ionescu, *op. cit.*, p. 162.

al avangardei. Între *negație*, ca punct de plecare, și *inovație*, ca termen final, se întinde o întreagă zonă de tranziție, un spațiu și un timp al efervescenței apocaliptic-genezice, în care vechile forme sunt compromise, răsturnate, distruse, iar cele noi se află în plin proces de coagulare: este, în termeni idealii, însăși durata avangardei. Căci e frapantă – dincolo de exigențele programatice ale fiecărei orientări în parte – cvasiabsența interesului pentru *rezultatul* acestui proces, într-un cuvânt, pentru *operă*; nu atât termenul final al structurării creației noi contează, cât mișcarea spre el, tensiunea mereu vie a spiritului, energia vitală investită, perpetuarea *disponibilității* pentru creație. *Opera*, și mai ales *capodopera* – realizare a ei superlativă –, ar marca un fel de timp mort, ilustrând realizarea unei (unor) convenții estetice și generând altele, întrucât devine exemplară, *clasică*, cerând imitația, formula, stereotipul; or, una din marile spaime ale avangardei este eșuarea în conventional, fie prin repetiția unor formule preexistente, fie în perspectiva „recunoașterii”, a „oficializării” și succesului propriei interprinderi.

Avangarda radicalizează și absolutizează de fapt o obsesie mai generală în literatura și arta momentului, care era aceea a dinamismului, a opoziției față de tot ce ar putea ilustra staticul, inerția spiritului. Accentul particular i-l conferă tocmai acest maximalism, împingerea la extrem a principiului dinamic până la explozia formelor și structurilor cunoscute ale comunicării, exacerbarea unei vitalități ce nu mai suportă niciun fel de îngrădire, instaurarea unei lumi a *mereu posibilului*, a disponibilității și metamorfozei continue. Adevarările imuabile, crezute eterne, abstracțiunilor unei rațiuni prea sigure de sine, pozitivismului prin excelență „realist”, determinismului mecanic – li se opune fluxul dinamic al trăirii, spontaneitatea impulsurilor vitale, intuiția și imaginația, hazardul întâlnirilor revelatoare, un relativism corespunzător *crizei conceptului de realitate* ce urma prea marilor certitudini și evidențe pe care se întemeiase, în esență,

secolul precedent. Numirea lui Nietzsche și Bergson drept „figuri Respondează vârf”, care „încarnează mai bine decât oricine repudierea pozitivitatei, a dogmelor și rationalismului tradițional”¹², se impune în acest context.

Manifestele lui F. T. Marinetti cerând „distrugerea sintezi așezând substantivele după hazard nașterii lor”¹³, elogiu vitezei, al noului și neprevăzutului; proiectarea expresionistă a dinamicii eului asupra peisajului exterior; haotizarea dadaistă a limbajului; „activismul” constructivist deschis spre ritmica de „aparat Morse” a imaginilor orașului modern; „automatismul psihic pur” și „frumusețea convulsivă” în suprarealism – sunt tot atâtaia ilustrări ale acestei obsesii a mișcării, ridicate până la grade de intensitate necunoscute anterior.

Se poate deduce, din asemenea trimiteri, nota puternic vitalistă a acestor mișcării, exacerbată în futurism, dar prezentă în toate celelalte. Punctul esențial pare a-l fi fost atins, din acest punct de vedere, Tristan Tzara, atunci când scria, în *Conferința despre Dada* din 1922, că: „Trebuie să accelerăm această cantitate

¹² V. Jean Weisgerber, *Le contexte culturel et social*, cap. II din sinteza colectivă *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, ed. cit., p 75. Pentru definirea contextului în care apare avangarda, profesorul belgian reține, în legătură cu influența nietzscheană îndeosebi asupra futurismului, „apologia luptei, a războiului, a eroismului și a vieții periculoase; voluntarismul și voința de putere [...], doctrina supraomului și a depășirii [...]; valorificarea instictului, a răsului, ca și cucerirea libertății prin refuzul valorilor stabilite [...], mitul eternei reîntoarceri”. În ce privește impactul ideilor lui H. Bergson, sunt notate, între altele, „critica rationalismului și a determinismului mecanicist”, „vederile asupra duratei pure și a timpului spațializat, asupra poeziei ca mijloc de cunoaștere, asupra intuiției și evoluției creațoare” (p. 75-76). „Cununa”-i revine – fără îndoială – scrie criticul, conștiinței acute a eveninții, unui dinanism adus la modă începând cu secolul al XVIII-lea și care se afirmă, sub forme desigur foarte diferite, atât în marxism, cât și la Hegel, Spencer, Nietzsche, Bergson” (p. 77). Mutatiile din psihologie (psihanaliza lui Freud, Jung), din fizică (Einstein), avântul industriei, frâmantările politice și sociale etc. completează acest tablou recapitulativ.

¹³ F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni futuriste di „Poesia”, Milano, 1919, p. 13.

de viață care se risipește cu ușurință în toate ungherale. Arta nu este cea mai prețioasă manifestare a vieții. (...) Viața este cu mult mai interesantă”¹⁴.

Dacă ne aducem aminte cât este de mare importanță acordată de poet relativizării tuturor lucrurilor („Căci totul este relativ. Ce înseamnă Frumosul, Arta, Binele, Libertatea? Niște cuvinte care înseamnă pentru fiecare individ altceva.”) și repugnanța (nietzscheană) față de „adevărul definitiv”, vom înțelege și mai bine natura acestui dinamism, interpretat ca un *perpetuum mobile*, care va apărea mereu în propozițiile manifestelor avangardiste. Sensibilitatea general-modernistă față de timpul în progres continuu se particularizează în teritoriul avangardei nu numai ca sentiment al „accelerării timpului istoric” (după formula lui Octavio Paz¹⁵), ci și prin deplasarea radicală de pe *estetic, artistic și literar pe trăire: O trăire care încearcă prin toate mijloacele să se facă evidentă în planul expresiei, asimilată, aceasta, cu impulsul vital-imaginativ-lingvistic momentan, spontan, puternic individualizat (cu o anumită corectură „inginerescă” în constructivism). O „sincronizare”, s-ar zice, extremă, deopotrivă cu timpul „istoriei” și cu cel al subiectivității profunde, asumare a programului de „a fi modern”, „în pas cu vremea”, „în ritmul epocii”, până la nivelul acelei disponibilități absolute a spiritului întotdeauna în mișcare, capabil să producă mereunoul împotriva vechiului, într-un prezent prospectiv, dinamic, căutător de aventuri viitoare. Avangardistul, în sens generic, trăiește în clipă, într-o temporalitate tensionată (Matei Călinescu, de exemplu, definește avangarda și ca o „cultură a crizei”, „experiență – concepută în mod deliberat – a falimentului și a crizei”¹⁶), deschisă spre mereu altceva, dorindu-se într-o stare de*

¹⁴ Tristan Tzara, *Şapte manifeste Dada. Lampisterii. Omul aproximativ*, versiuni românești, prefată și note de Ion Pop, Ed. Univers, București, 1996, p. 108-109.

¹⁵ O. Paz, *Point de convergence*, Gallimard, Paris, 1976, p. 19.

¹⁶ M. Călinescu, *op. cit.*, p. 110.