

A

Avangardă

Termen generic apărut cu valoare estetică în sec. XIX (atestat, ca definind o „mișcare“, în 1853 — cf. „Le Petit Robert“), dar impus de critica artistică a secolului XX. La origine, o „metaforă militară“, termenul păstrează servitiile oricărei construcții poetice, neatingînd un nivel conceptual stabil, fiind folosit conjunctural pentru a desemna o nou-tate artistică „absolută“ dar și ca o etichetă, în ultimul timp resimțit ca o inerție terminologică a limbajului criticii de artă. Avertizați de tentative anterioare de aproximare a acestui termen (vezi mai ales A. Marino, „Dicționar de idei literare“, vol. I, pp. 177—224) vom proceda la delimitarea a două accepții date, curent, avangardei :

a) în sens larg, avangarda desemnează o tendință inovatoare care pregătește, „pre-simte“ sensibilitatea viitorului, deschide perspective. Gîndind astfel, vom ajunge să vorbim neapărat despre Proust, Joyce sau Faulkner ca despre niște „avangardiști“ — lucru care nu s-a întîmplat și care ar fi și inexact. Orice întrebuintare a termenului în această accepție nu este decît o etichetă confortabilă a criticii curente expusă efemerului. „Indrăzneții“ avangardiști văzuți de G. Pillement în 1946 erau, printre alții, Jean Anouilh și Giraudoux care, paradoxal, apăreau avangardistului Ionesco, în 1959, „aproape clasici“ și care Ionesco, în 1970...

Accepția b) a căpătat o stabilitate mai mare datorită implicării unei perspective istorice („avangarda istorică“ — Angelo Guglielmi) și luării ca sistem de referință a mișcărilor negativiste ale secolului nostru. În acest sens, avangarda constituie un fenomen specific societății capitaliste, de negare a acesteia și a valorilor pe care le proclamă. Văzută doar ca un modus vivendi, avangarda trebuie relaționată unor fenomene anterioare, cum ar fi boema romantică. Avangarda istorică nu este, din acest punct de vedere, decît

o evoluție în *spirit* a primelor explozii romantice. Avangarda vizează însă mai degrabă violentarea limbajului, a habitudinilor lingvistice, ceea ce completează lipsa inovațiilor stilistice, vădită la romantici. Dar relevanța și fragila unitate a avangardei nu se evidențiază aici. Futuriștii, dadaiștii, supra-realiștii etc., deși au apelat și la „sinuciderea romantică“, au fost oameni care s-au „conformat“ unui nivel acceptabil de anormalitate.

Sînt însă de observat în cadrul accepției b) cîteva caracteristici generale care se impun ca niște note specifice : negația absolută (și implicarea autonegației), violența limbajului (și apelul la campanii publicitare zgomotoase, care n-au făcut decît să testeze mijloacele nebănuite ale publicității moderne), „vizionarismul“ cuplat deseori cu cealaltă tendință de „recuperare a purității“, de repunere în discuție a esențelor (artei, culturii etc.). Primele două caracteristici ne apar ca aparținînd în exclusivitate avangardei, dar, cum vom demonstra, tot ele ne vor ajuta să punem în valoare caracterul istoric, datat al termenului de avangardă. Ultimele două aparțin, în genere, spiritului uman, ca legi fundamentale, cărora avangarda, oricît ar fi încercat, nu li s-ar fi putut sustrage.

Negația, ruptura absolută pe care a impus-o avangarda ne apare astăzi ca un act ce depășea, în perioada în care a apărut, comprehensiunea contemporanilor. Dadaismul (cf. A. Marino, op. cit. p. 213) departe de a apela la logică, împingea logicul pînă la ultimele limite dînd dovadă de o luciditate maximă. Suprerealismul accepta negația subtilă a mecanismului capitalist care și-a găsit mijloace de autoreglare, transformînd avangarda într-un fenomen datat.

Desigur că lucrurile nu sînt chiar atît de clare în această privință. Evident, avangarda a contribuit la propriul ei deces, atacînd ea însăși nu atît structura, cît suprastructura societății respective.

Climatul de violență adus de avangarda istorică pe diferite căi, inclusiv cea programatică, denotă astăzi un romantism desuet. Reeditată în zilele noastre (fie în forme senilizate, fie, în deceniul șapte, ca mișcări beat sau pop-art), ea apare ca ne-marcată într-un context social care este prin excelență „cel

al violenței, al sexualității exacerbate etc. (Cutare film porno ar fi putut fi avangardist acum o jumătate de secol. Azi, o asemenea manifestare nu e decît simptomatică. Pentru a se delimita de formele avangardei istorice, „avangarda” vie renunță astăzi la însuși termenul de avangardă, propunînd, cum e cazul „Grupului 63” italian, pe cel de experimentalism, nu îndeajuns de satisfăcător totuși, cel mai adesea evitînd *ismele* avangardei istorice. Teatrul cruzimii, teatrul absurd, antiteatrul (*anti* devenise în deceniul șase o altă modalitate terminologică de supra-viețuire a avangardei), Living Theatre, teatrul sărac, teatrul brut, happenning-ul sînt concretizări ale unui alt mod de a face „avangardă”. Angelo Guglielmi i-a observat justificarea încă din 1963: „nu există în situația culturală actuală temeieri suficiente pentru reluarea unei mișcări de avangardă... în domeniul nostru cultural totul ne este îngăduit”. Mai trebuie precizat că „noii experimenteratori nu cunosc iconoclastia”? Umberto Eco stabilea chiar o opoziție tipologică: generația lui Vulcan (avangarda istorică) — generația lui Neptun (experimentalism) care acționează „lent și subteran” (cf. C. M. Ionescu, „Generația lui Neptun”). Pentru Grotowski, teatrul de avangardă reprezintă „ultima fază de evoluție a teatrului tradițional”. Prin Samuel Beckett, teatrul tradițional a ajuns la limita sa. Dincolo de asta, nu ar mai exista decît „tăcere”. Gestul negației absolute face loc unei răbdătoare munci de laborator, „formă mai firească, mai sinceră”. Este răspunsul cel mai adecvat pe care îl pot da noile generații semnalului de alarmă tras cu ani în urmă de A. Malraux, de alți gînditori contemporani. „Civilizația noastră este prima care nu este de acord cu ea însăși” — remarcă scriitorul francez într-un interviu din 1968, referindu-se la refuzul societății de consum manifestat de beatnici, hippies etc. Față de civilizațiile precedente, unde se constată o identitate, o analogie între om și cosmos, astăzi e evidentă o incongruență. Nu e nimic comun între punctul de vedere al lui Einstein asupra naturii materiei și punctul de vedere al unui mare psihanalist asupra naturii omului. Spre ce ne îndreptăm, deci? Spre o redimensionare a integralității omului. Ideea ne e confirmată pe diverse planuri. „În muzică — afirma K. H. Stockhausen în 1970, prima problemă ar fi unificarea formelor tradiționale cu noile descoperiri din ultimii 20 de ani”. Chiar simpla parcurgere a unei pagini din „New Yorker”, dedicată manifestărilor artei plastice, ne relevă coexistența abstracționismului, pop-artei, artei figurative etc.

În fața acestei rupturi în modul de înțelegere a „avangardei”, noile mișcări novatoare integrînd-o, paradoxal pentru unii, teatrului „tradițional”, trebuie adusă în discuție funcția și valoarea acestei așa zise „tradiții”. Ea nu trebuie înțeleasă ca atare. Chiar avangarda istorică — și aceasta e considerată ca încă o contradicție ideologică a sa — și-a

reclamat o „tradiție”, deși negarea absolută funcționa, mai ales, prin constituirea unei asemenea opoziții. Dar avangarda nu prelua o tradiție, ci recupera (repêchage) tendințe neintegrate ca atare unei tradiții (vezi cazul Lautrémont — marele precursor al supra-realismului). De fapt, e vorba de un circuit care nu funcționează decît prin întreruperi succesive. A vedea aici un „ciclu” care revine cu regularitate este, însă, o falsă depistare a sudurilor între momentele novatoare. Un astfel de circuit ar putea fi, ad-hoc, Jarry-Artaud-Grotowski dar superficialitatea legăturilor e frapantă. Între Jarry și Grotowski sudura ne apare ca imposibilă. Ultimul accede spre cu totul altceva, foarte vechi și foarte nou (dacă vrem să apelăm la termeni „decisivi” dar irelevanți), spre un limbaj propriu spectacolului și nu „teatrului” ca atare. Pentru că marele impas al „avangardei istorice” l-a constituit criza limbajului, pe care a generat-o, dar n-a putut-o soluționa. Limbajul este domeniul asupra căruia își îndreaptă atenția (începînd mai ales din deceniul șapte) mișcările novatoare. Dar operația nu se referă la instrument, ci la funcția esențială a limbajului. *Cum comunicăm*, deci, este întrebarea-cheie care poate aduce la aceiași numitor manifestări cum sînt cele promovate de teatrul „Labor”, Living Theatre, experiențele lui Brook etc. Se vorbește despre o semiologie a corpului de „spectacol” și nu de text, de folosirea unor limbaje asintactice, nu întotdeauna comprehensibile (vezi experiența lui Brook cu *Orghast* și, derivat de aici, spectacole construite de emuli de-ai lui, exclusiv pe textele latine și grecești, Euripide și Seneca) etc., etc. Noul limbaj pe care îl experimentează „ultima avangardă” o delimitează net de „avangarda istorică”, făcînd superfluu și neavenit însuși termenul de avangardă.

Concepția materialist-dialectică reînnoiește funcțiile avangardei, dîndu-i o perspectivă larg-cuprinzătoare. Teatrul politic popular (cum e cel profestat de „Teatrul Arena” din Sao Paolo) reprezintă o modalitate de democratizare la scară maximă a procesului cultural. Că o asemenea poziție a izvorit chiar din interiorul „avangardei istorice” nu e greu de demonstrat. Se știe că supra-realismul interbelic a promovat, în special, o politică de stînga, militînd pentru cauza partidului comunist. Amintesc, în ce ne privește, poziția unui Ștefan Roll care, într-un articol din „Cuvîntul liber”, din 1933, intitulat „Supra-realism sau falsă avangardă”, scria: „O încadrare în proletariat poate fi singura avangardă. O cunoaștere științifică a determinismului istoric — singura ideologie contemporană... Momentele critice de azi, agonia spasmodică a sistemului trebuie să-l transforme pe fiecare într-un soldat dirz al frontului, să-l pună în primele linii, în avangarda adevărului, în coloanele de foc ale noii culturi proletare. E rațiunea noastră de a fi”.

Doru Mielcescu