

Ștefan RUXANDA

Avangarda ca necesitate

Până la momentul primei conflagrații mondiale, omenirea nu a mai cunoscut un conflict atât de sângeros și cu efecte atât de hotărâtoare pentru geografia fizică și de interese de pe glob. Tehnica și progresele determinate de acest război, imensele carnagii, impactul social, economic, politic, dar și spiritual pe care l-a avut acest eveniment au modificat fundamental ritmul și sensul omenirii. De la începutul secolului XX, viteza omului pe pământ a crescut uriaș. Viteză în orice: în deplasare, în gândire, în a alege, în a hotărî etc. Omul începutului de secol XX cunoaște o perioadă critică, deoarece războiul accelerează ritmul de viață, impune tehnologizarea, stabilește noi valori la care vechile paradigme nu mai fac față. Cred că pe acest fond avangarda apare ca un răspuns la absurdul care se instala. Este unul dintre momentele-cheie ale istoriei umanității, în care omul se găsește față în față cu iureșul morții și face eforturi inutile de a-i traduce absurdul. În aceste condiții, artiștii, veșnicii devansatori ai timpului lor, rănile deschise ale sufletului unei societăți, vor să-și spună cuvântul așa cum știu mai bine. Cred că în aceste cuvinte se poate defini, acum, după aproape un secol, ceea ce atunci a însemnat rampa de lansare a unui tip de libertate de gândire.

Premiele avangardei se găsesc în arta sfârșitului de secol XIX, când simbolismul deschidea o nouă poartă a limbajului poetic. Dar, ca orice curent, și simbolismul (și mai târziu avangarda) s-a întepenit în formă. Astfel, influențați și de noua *dinamică* socială a vremii, artiștii caută „dinamica absolută”, „disponibilitatea creatoare totală” în operele de artă. A ieși din formulă și din convenție, însă nu pentru a intra într-o altă formulă, într-o altă convenție, ar fi visul utopic al avangardei. Între negație, ca punct de plecare, și inovație ca termen final, miza sa majoră rămâne *mișcarea și tensiunea spiritului, spontaneitatea imaginativă, autenticitatea trăirii* și mai puțin rezultatul lor concretizat. Spun „visul utopic”, pentru că Tristan Tzara și Dadaismul său propunea spargerea tuturor convențiilor, dizolvarea logicii, evitarea normelor, atitudine anticonvențională dusă la extrem, exprimată și în opoziția de principiu față de „poporanism, romantism sau celelalte” și de „stupiditatea așa-zisului material poetic”. Dar prin aceste principii, duse la absolut, el însuși își impunea norme și convenții. În 1916, Ion Vinea afirma că „literatura îl persecută”, fiindu-i „iremediabil antipatică”, fapt ce rezultă și din poemele sale. Paralel, prietenul său Tzara întreprinde destructurarea discursului liric tradițional, prin perturbări grave în coerența comunicării, prin apelul la elemente violent prozaice, asocierea în imagine a unor elemente dispartate, mimarea unei atitudini ludic-infantile.

Teoreticienii avangardei românești susțin că din punct de vedere socio-cultural, constructivismul se înscrie ca primă manifestare avangardistă în spațiul românesc. De asemenea, dat fiind faptul că Dadaismul a fost promovat de un poet român plecat la Zürich și că acest curent nu a avut o viață lungă, îl duce pe Dada mai mult în avangarda europeană decât în cea românească. Abandonul lui Vinea aduce un fel de exil curentului „mitraliera cu confetti”.

La 20 februarie 1909, apăruse în *Le Figaro* manifestul futurist, care, după „tradiția vremii”, tradus și publicat fiind și în românește, ar fi trebuit să aducă acest

nou traseu cultural-artistic și la noi. Presa literară manifestă real interes, dar nu sunt consemnați și autori care să se înscrie în acest curent.

În ce privește constructivismul, el se cristalizează în două momente semnificative, reprezentate, pe de o parte, de gruparea *Contemporanul* (1922–1932, dirijată de Ion Vinea și Marcel Iancu) și de publicațiile subordonate (*75 H.P.*, *Punct*, 1924–1925), iar pe de altă parte de gruparea „Integral” (1925–1928, condusă de pictorul M.H. Maxy). Vinea, spre deosebire de boemitatea lui Tzara, respinge radical – în „Manifestul către tinerime” – arta și literatura trecutului („Jos Arta, căci s-a prostituat!”), dar cu proclamarea unui demers novator în strânsă relație cu „marea fază activistă industrială”, care dorea eliberarea de mimesisul naturalist, exigența „cuvântului nou și plin de sine”, a „expresiei plastice, stricte și rapide a aparatelor Morse”. Impactul programului constructivist asupra practicii create de avangardiștilor români a însemnat și poate fi identificat în scrisul lui Ion Vinea, Ilarie Voronca, Ștefan Roll (Gheorghe Dinu), Mihail Cosma sau în încercările de proză ale lui Ion Călugăru și F. Brunea-Fox.

Cea de-a doua etapă importantă a mișcării românești de avangardă, poate fi caracterizată ca o înaintare de la integralism spre suprarealism. Este perioada în care se implantează tot mai evident elemente ale doctrinei suprarealiste. În puținele texte strict programatice, elementele suprarealiste se înmulțesc. Ilarie Voronca și Ștefan Roll opun „logicii” *imaginația și hazardul, revelațiile spontaneității asociative, cultul neoromantic al visului*. Sașa Pană și îndeosebi Geo Bogza vorbesc despre valoarea subversivă și eliberatoare a visului. Tot el va scrie articolul-manifest „Exasperarea create” pe tema „frumuseții convulsive” bretoniene, pledând pentru „imagismul nuanțat conform noilor evoluții”, fără a se ajunge totuși la „dicteul automat”, atât de iubit de pictorii suprarealiști.

Din acest moment, chiar istoric consemnat în jurul anului 1933, avangarda românească cunoaște unul dintre cele mai importante puncte, după părerea mea. *Viața imediată*, publicație dirijată de Geo Bogza, lansează între altele importantul manifest „Poezia pe care vrem să o facem” (semnat, alături de Bogza și de Gherasim Luca, Paul Păun și pictorul Jules Perahim), în care se cere, în direcția ultimelor evoluții avangardiste, o mai directă implicare a poeziei în frământările social-istorice ale momentului, respingându-se „poezia de cabinet”, „pură”, interesată exclusiv de „probleme de tehnică”. „Vrem să amestecăm în cerneala cu care scriem ceva din sudoarea și sângele care curge în șiroaie pe obraji încă neșterși ai celei mai recente istorii...” Adică, din acest moment, avangarda și artiștii din fruntea ei au început să simtă. Dar au început să simtă acut.

Trebuie sesizat un lucru foarte important. Ne regăsim într-o perioadă în care cuvântul de ordine al vieții cultural-artistice era „efervescentă”. Publicațiile, întâlnirile oamenilor de cultură, discuțiile contradictorii constructive se duceau la nivel de valoare, și nu de non-valori, cum se duc astăzi. Și atunci rezultatul nu putea fi decât unul constructiv. De asemenea, din punct de vedere social ne regăsim în perioada interbelică, încă neamenințată de următoarea mare conflagrație mondială sau de asasinatul în masă pe care l-a constituit stalinismul. Elita românească era în floare, personalitățile ce se conturau în viața culturală și politică a țării „riscau” să urce România în rândul marilor puteri europene. Titlul de „prim grănar al Europei” nu venea gratuit la adresa României și, în aceste condiții,

arta și cultura aveau un spațiu propice dezvoltării, căutării, dialecticii. Pe acest fond, tehnica poeziei, a literaturii, a picturii sau a sculpturii trebuie din nou spartă, revitalizată, avangarda prinde un contur nou. Cred eu că acesta este momentul de maximă forță al acestui curent în România. Atunci când au spus „vrem să amestecăm în cerneala cu care scriem ceva din sudoarea și sângele care curge în șiroaie pe obraji încă neșterși ai celei mai recente istorii...”

Astfel, un program autentic suprarealist se va afirma odată cu constituirea, în 1940, a „Grupului suprarealist român” (Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu, D. Trost) și cu lansarea, mai ales în perioada 1945–1947, a unor texte cu caracter doctrinar, mărturisit înscrise în aria ideologiei suprarealiste europene. Detașându-se polemic de grupările de avangardă precedente, noii-veniți le impută preocuparea „numai formală, numai poetică”, limitată, după părerea lor, la nivelul „imaginii”, în afara unui angajament profund care să vizeze „permanentul efort pentru eliberarea expresiei umane sub toate formele ei”. De asemenea, apare manifestul redactat în limba franceză de Gherasim Luca și D. Trost, „Dialectique de la dialectique” (1945), și conceput ca un „message adressé au mouvement surréaliste international”, care avertizează asupra pericolului transformării suprarealismului în „curent de revoltă artistică”, cerând menținerea lui „într-o stare continuu revoluționară”, într-o expresie de „retorică frenezie”. Se vorbește aici despre „transformarea dorinței în realitatea dorinței”, despre „poziția non-oedipiană a existenței” (însemnând eliberarea de complexe ancestrale descoperite de Freud), „adeziunea la materialismul dialectic” și credința în „destinul istoric al proletariatului”, dar și de puterea transformatoare a dragostei, ajungându-se până la formulări insolite precum: „erotizarea fără limite a proletariatului” sau „dragostea dialectizată și materializată”. Idei marxiste, freudiene sau amintind de viziunea „paranoic-critică” a lui Salvador Dali, participă la coagularea acestui program, ale cărui linii generale sunt prezentate și în alte lucrări semnate de autorii manifestului.

După această perioadă, odată cu aruncarea României în gulagul sovietic, avangarda dispare, din curent cultural-artistic transformându-se în instrument pentru proletariatul cu veleități artistice. Ideile marxiste, manipularea prin artă ia proporții și se petrece astfel ruptura de curentul european al momentului.

Așa cum pornise arta și cultura românească în perioada antebelică și cum înflorise în perioada interbelică, cu efervescența căutărilor și descoperirilor de atunci, propun un mic exercițiu de imaginație: unde am fi fost noi și ce ar fi însemnat suprarealismul, modernismul și postmodernismul în România, dacă Winston Churchill s-ar fi gândit de două ori unde și când să „lase” *cortina de fier*?



Gellu Naum



Gherasim Luca



Paul Păun



Tristan Tzara



D. Trost