

istorie literară

Din avangardă în ariergardă (I)

Ion Pop

A fi în avangardă, în spațiul literaturii și artei, a însemnat multă vreme cum bine se știe, a respinge în chip radical trecutul convenționalizat, sterilizat de formule repetitive, stereotipizate, clasicizate, supuse inerțial unei Tradiții; și, totodată, într-un soi de necesară simetrie, a înnoi la modul absolut, a inova neconținut, în ritmul unei vremi ea însăși în perpetuă schimbare; a replica, așadar, supunerii cuminții și conformiste față de exigențele codurilor de bune maniere... culturale, printr-un nonconformism asumat, cu o revoltă față de orice formă de dogmatism. A însemnat a te afla, ca atare, mereu în frunte, a deschide, precum trupele militare de recunoaștere și de șoc, drumuri noi, înfruntând primejdii, pentru a descoperi teritorii încă necercetate. A fi, așadar, cutezător, performant, original, de o spontaneitate în stare să măsoare tocmai mobilitatea, dusă până la extrema cvasi-mitică a unui *perpetuum mobile* al spiritului, a unei utopice disponibilități absolute a sensibilității și imaginației creatoare. În epoca burgheziei triumfătoare, cu spiritul ei „sănătos” pozitivist, lucrativ, iconoclastii modernității extreme propuneau, prin contrast radical, aventura, neliniștea căutării, a ieșirii din tiparele sigure până la încremenire ale unei vieți confortabile, miza pe spontaneitatea reacției proaspete în fața realului, riscul unei sensibilități care se descoperă vulnerabilă însă deschisă spre înnoire, care se recunoaște mereu imperfectă în expresia de sine și de lume, dar care tocmai prin această neîmplinire cheamă disponibilitatea pentru altceva, spre un „necunoscut” promițător de noi energii productive. Și seria acestor aproximații ale stării de spirit avangardiste ar putea continua, în încercarea de a acoperi spațiul și timpul așa-numitei „avangarde istorice”, adică cea care înscrie în perimetrul mișcărilor ei futurismul, dadaismul, constructivismul ori suprarealismul și variantele lor ajunse la expresie în prima jumătate a secolului XX.

Una dintre obsesiile mari ale acestor mișcări a fost, așadar, aceea de a se menține mereu „în pas cu vremea”, de a surprinde „pulsul epocii”, sugerând – cum observa un Octavio Paz, la care am trimis cu alte ocazii – o „accelerare a timpului istoric” în febra inovației, trecând chiar „peste leșuri de școli și inși” – după cum se scria într-un manifest constructivist românesc –, în numele unei tensiuni a creației permanente, al acelei disponibilități fără limite la care „visătorii definitivi” aspirau mereu. Opierea din acest avânt era, în consecință, considerată o înfrângere, exprimată nu o dată patetic și atingând forme paroxistice ale angajării contra oricărei forme de stagnare spirituală, precum în propoziția unui Ilarie Voronca din *Aviograma* publicată în revista *75 H.P.*, din octombrie 1924: „când convenție va deveni ceea ce facem, ne vom lepăda și de noi în aerul anesteziat”. Dintr-o asemenea perspectivă, să-și spunem auto-sacrificială în numele libertății totale a scrisului autenticat printr-o viață pe măsura exigențelor maximaliste mereu proclamate, orice concesie făcută instanțelor oficiale, orice tentație de recunoaștere pe o scară a valorilor „clasicizate” era considerată vrednică de dispreț și respinsă ca o cădere și o demisie nedemne. Dacă ne limităm tot la spațiul românesc, avem „cazul” lui Voronca, exclus din gruparea „unu” (nu fără model suprarealist parizian) tocmai pentru că ar fi fost ispitit de numita recunoaștere oficială, curtând Societatea Scriitorilor Români și publicându-și o carte la iarăși oficială editură „Cultura Națională”.

E de notat că vocea cea mai aspră a fost atunci a camaradului de idei Gheorghe Dinu-Stephan Roll, autor al pateticului pamflet intitulat *Șacalul acestui*

colibri, din noiembrie 1931.

Or, pe parcursul relativ scurtei istorii a avangardei noastre, s-a putut observa, ca de altfel și în legătură cu alte mișcări europene, ca, de pildă, suprarealismul francez, o anumită tentație a angajării politice, îndeosebi spre anii '30, când André Breton manifestă adevărate adeziuni marxiste (revista *La Révolution surréaliste* - 1924-1929, își schimbă numele în *Le surréalisme au service de la révolution* - 1930-1933), iar un membru marcant al mișcării precum Louis Aragon se lasă ademenit de propaganda sovietică după ce participase la Congresul Scriitorilor de la Harkov din 1931, ajungând să scrie – și punându-și oarecum în dificultate camarazii de grupare – un poem de obediență ideologică limpede, ca *Le Front rouge*, din 1932.

Până la un punct, o asemenea angajare era explicabilă prin poziția de principiu adoptată de gruparea pariziană, adică de situare de partea stângii ideologice, de vreme ce atitudinile antiburgheze fuseseră mereu proclamate ca definitorii prin excelență, chiar dacă, așa cum se poate ușor vedea și la militanții români, atributul „burghez” numea mai degrabă o categorie spirituală, în care se blama suficiența de spirit, filistinismul, incapacitatea de a evada din tipare și convenții confortabile, dictate de interese strict lucrative, materiale, mercantile. Ceva mai înainte, dadaistii de la Zürich avuseseră timp să-l sfideze, prin Tristan Tzara, pe „drăguțul burghez”, răvășindu-i toate regulile de comportament social și cultural, iar futuristii italieni amalgamau în doctrina lor compozită și contradictorie și elemente de stânga, fie și marginale, larg acoperite, desigur, de fervoarea naționalist-belicoasă care-i va face să adere la fascismul mussolinian, liderul Marinetti acceptând chiar titlul de membru al Academiei sub tutelă fascistă. Despre acesta din urmă, s-a putut scrie, cum face cunoscutul specialist în materie, Giovanni Lista, că: „Ultrarevoluționar în artă, Marinetti a fost un reacționar tenebros în politică”, în timp ce: „Ultrarevoluționari în politică, comuniștii italieni erau hotărât reacționari în artă” (Cf. F. T. Marinetti, *Manifestele futurismului*, Traducere, introducere și note de Emilia David Drogoreanu, Ed. Art, București, 2009, p. 36).

Revenind pe teren românesc, afilierea la ideologia marxistă, comunizantă, va deveni tot mai explicită chiar în cercul revistei *unu*, unde Gheorghe Dinu, ca autor de articole și recenzii, și poetul care semna sub pseudonimul Stephan Roll începea să se exprime pe față în favoarea unui angajament politic în ultimele numere, din 1932, ale publicației. Încă în pamfletul contra lui Voronca, el îi reproșa fostului său prieten că „dezminț(e) o revoluție pe care (a) făcut-o cu toate arterele explodând sângele care în aer se prefăcea în schije”, recunoscându-i, așadar, demersul novator în scrisul de până atunci, tot așa cum recunoaște încă în *Sept manifestes Dada* ale lui Tzara expresia unei revoluții artistice. Aduagă însă și exemplul revoluției sociale, ilustrat cu militanți marxiști, socialiști, anarhiști, îndeosebi ruși, și atacă patetic izolarea în „singurătate” și mai ales tipărirea „la o editură ghiftuită și mercenară” a *Incantațiilor* din 1931, cu miza pe un succes oficializat. Luând ca pretext aceeași carte de poeme ale lui Voronca (recenzată ironic sub titlul *Incantații. Poeme de Ion Pillat și Ilarie Voronca*, în nr. 41, din decembrie 1931, îl va acuza pe autor scriind că: „va trebui să rămâi un burghez al lor până și în poem”, căutând succesul și consacrarea, statutul de membru al S.S.R. În fine, tot cu un

punct de plecare în texte de Voronca, Gheorghe Dinu se dezlănțuie contra poetului în recenzia *la Act de prezență* (1932), ce poate măsura deja distanța parcursă către o afirmare mai alimpede a opțiunilor sale politice. Acum se vorbește clar despre o „profeție marxistă care se înfăptuie”, despre o „revoluție proletară (ce) avusese loc la răsărit” și față de care „revoluțiile făcute în restul Europei apăreau mici, pigmee”. Însă, mai ales, apare aici minimalizarea caracterului revoluționar până nu de mult recunoscut al mișcărilor de avangardă: „Mișcarea Dada rămăsese o explozie bengală, futurismul un activism diletant și abstract, suprarealismul refugiarea într-un domeniu obscur al sufletului, de unde scăpăra în întuneric geniul refulat, adevărul căutat în promiscuitate”. Însuși atributul *avangardist* le este retras acestor mișcări care „nu-și dădeau seama că adevărata avangardă, adevărata revoluție se înfăptuie pe întinderea unor stepe locuite de un popor ascunzând în el o formidabilă forță de creație, o inedită vitalitate un puhoi, o lavă care va fi să formeze continentul de mâine, avangarda autentică.” În contrast, e condamnată la autorul *Actului de prezență* izolarea în turnul de fildeș, „egoismul mărunț”, exaltându-se, în schimb, modelul „efortului creator” din care va ieși „poemul-elan, poezia de avangardă care începe cu ei, cu lumea lor nouă și concretă”... Acesta ar fi „poemul proletar”.

Sunt formule ce revin în variante diverse și în texte precum *Cuvinte fără degete* ori *Dialectica în diagonală*, publicate în aceeași perioadă în revista *unu*, cu o extremă în articolul *Sugestii înaintea unui proces*, apărut în penultimul număr al publicației, 49, din noiembrie 1932, cu trimitere la acțiunea judiciară intentată lui Geo Bogza pentru versurile sale considerate pornografice. Or, aici, pornind de la apărarea adevărilor brutale rostite de poetul *Jurnalului de sex* și al textelor ce vor alcătui *Poemul invectivă*, Gheorghe Dinu lansează cele mai dure atacuri la adresa generației „Criterion”, „tânăra generație” a acelor ani, evocând „exasperarea” ca stare de spirit dominantă, pusă pe seama „degringoladei” lumii burgheze românești, cu „filosofiile birocrate”, cu izbucniri de laș „pesimism tragic”, cu amenințarea fascismului. În opoziție, se propune perspectiva unui „colectivism social” optimist, care „calcă în picioare pesimismul individual, rezultat al egocentrismului de până acum”, un optimism pus pe seama unor „promotori” cu „viziunea exactă a determinismului social” și care „vor putea fi avangardiștii, generație efectivă a acestui nou ev”.

„Cultura să se fondeze pe un optimism integral” – cere autorul, amendându-i aspru, între altele, pe avangardiștii suprarealiști, care „au marcat finalul unei culturi, unei deoboșe artistice, fiind niște magnifici decadenti”. Iar ceva mai jos, această negație radicală a avangardei, de care el însuși se simțise până nu demult legat: „Toate poemele lui Eluard, Breton, Tzara, Desnos, proza lui Cendrars, Dessaignes, André Breton, Aragon, rămân în domeniul pur al burghezismului artistic, rămân ca florile glorioase pe catafalcul acestei culturi, ca agonia delirantă cu reveriile ei paradisiace”. Angajamentul lor politic n-ar fi integral și sincer, chiar Aragon cu al său *Front rouge* ar rămâne „ancorat în trecut”, „trecerea (lor) la revoluția socială” nu s-ar fi efectuat în mod autentic. „De aceea, ei vor rămâne, ca mulți alții, constipați de avangardism, de falsul avangardism, cel cercetat cu elucubrații mistice, cu efervescențe verbale, în formulele diagnostice ale lui Freud, în epurația eliptică și imagistă a poemului, în dogmele de formă ale creației, suprapuse fondului vetust, peri-





mat și deconfit”. În fine, un imperativ rostit fără echivoc: „Metafizica de altădată trebuie schimbată în materialismul științific de azi, ca alchimia în chimia științifică.”¹ Marele exemplu este și aici U.R.S.S., iar André Gide, „convertit, în urma voiajului său, la colectivism”, este citat cu satisfacție în context. Numai că scriitorul francez va reveni peste câțiva ani (în 1937) cu revelatoare „retușuri” la acesată călătorie și, chiar înainte ca Dinu să-și fi scris ardentă adeziune, un Panait Istrati publicase, boicotat de mai toată lumea de stânga, *Spovedania unui învins...* Titlul unui alt articol, tipărit în *Cuvântul liber* din 1933, *Suprarealism sau falsă avangardă*, va spune, în fine, totul despre metamorfoza politică a fostului avangardist. Aici limbajul care va deveni apoi de lemn pentru mulți ani, își face direct apariția: „contradicțiile sistemului capitalist din faza lui imperialistă”, „încolonarea în lupta de clasă a proletariatului” etc. Concluzia nu putea fi, pe această bază, decât că: „Momentele critice de azi, agonia spasmodică a sistemului, trebuie să-i transforme pe fiecare într-un soldat dârz al frontului, să-i puie în primele linii, în avangarda adevărului, în coloanele de foc ale noii culturi proletare. E rațiunea noastră de a fi.”

Cu alte ocazii, am trecut în revistă și evoluțiile de după acest moment de încheiere a primei etape din istoria avangardei românești. Manifestul *Poezia pe care vrem să o facem* din revista *Viața imediată* (decembrie 1933), semnat de discipoli ca Gherasim Luca, Paul Păun, S. Perahim, cu apelul, însă mult nuanțat, la angajarea în dramele „cele mai recente istorii”, contra poeziei estetizante; prezența în presa marxistă din anii '30 a acestor nume, cu consecințe în creația literară și cu eșecuri teziste precum romanul *Fata Morgana* al lui Gherasim Luca din 1937; lozinca luptei „pentru eliberarea totală a omului” înscrisă în fruntea manifestului lui Gellu Naum, Virgil Teodorescu și Paul Păun, *Critica mizeriei* din 1945; manifestul *Dialectique de la dialectique*, semnat de Gherasim Luca și D. Trost în același an, unde angajarea revoluționară apare abia relativizată de un gust al teatralității discursului și al emfazei terminologice de felul „erotizării fără limite a proletariatului” ș.a.m.d. Și, nu în ultimul rând, de menținerea fermă a programului de revoluționare a formei, a expresiei poetice și artistice, care nu va fi uitată, cum am notat altundeva, nici în publicistica militantă a „poetului proletar” Gherasim Luca, din presa de stânga a anilor '30.

Niciunul dintre aceste texte programatice nu atingeau însă fermitatea tranșantă a angajării propuse de articolele lui Gheorghe Dinu de la „unu”. Și îndeosebi acestea din urmă vor fi cele continuate ca limbaj și program de angajare în anii în care, după ocupația sovietică a țării, va începe, deja în 1945, campania dură de impunere a „realismului socialist” ca unică metodă de creație valabilă și de acceptat. Căci acum calificativul „de avangardă” începe să fie monopolizat, practic, de partidul comunist, autodefinit ca „avangardă a proletariatului”, clasă care la rândul ei era considerată, desigur, ca situându-se în avangarda societății pe cale de schimbare: „clasa cea mai conștientă a societății” – se va spune decenii de-a rândul – era una singură: proletariatul organizat apoi, în chip mărturisit, ca *dictatură* și recunoscut ca atare, dincolo de ambalajul sloganurilor democratice.

¹ Gheorghe Dinu, *Sugestii înaintea unui proces*, în *Ospățul de aur*, ed. cit., p. 252-257.

istorie literară

Din avangardă în ariergardă (II)

Ion Pop

Faptul că o bună parte dintre foștii militanți avangardiști se regăsesc pe noile baricade revoluționare este, la urma urmei, firesc: radicalizarea atitudinilor acestor scriitori și artiști, cărora li se promitea pentru prima oară realizarea în act a unor aspirații de identificare a experienței novatoare în materie de creație cu practica socială transformatoare, părea a fi în logica lucrurilor. În fața atâtor orizonturi luminoase făgăduite de o propagandă intens susținută de ocupanții sovietici, cu mistificările privind realitățile din U.R.S.S., dar și sub imperiul luptei contra hitlerismului nazist care ruina Europa și practicase genocidul antisemit, ori împotriva, la noi, a terorii legionare, scriitorii avangardiști de mai ieri se puteau simți chemați la o adeziune necondiționată, obligați moral să participe la „mărețul avânt” transformator de lume. Față de un asemenea elan revoluționar hiperbolizat și mitizat de o propagandă acaparatoare, micile-mari revoluții literare și artistice la care participaseră puteau trece, într-adevăr, în plan secund, considerate ca minore și ineficiente, limitate la planul strict formal, într-o gratuitate căzută în desuetudine. Vorba manifestului bogzian, în raport cu „súdoarea și sângele care curge în șiroaie pe obraji încă neveștejiți ai celei mai recente istorii”, poezia „de cabinet” estetizant și – prin extensie – orice laborator poetic formalist, neimplicat direct în dramele și tragediile istoriei, apăreau derizorii și chiar vrednice de condamnare. Un poet ca Ilarie Voronca, stabilit deja de ani buni în Franța și trecut, în anii războiului prin mișcarea de Rezistență, concentra foarte clar o asemenea atitudine, scriind versuri ca acestea, traduse de Sașa Pană, foarte îndepărtate de imagismul barochizant de odinioară: „N-aș mai găsi nici o bucurie să împreună cuvinte bizare, / Îmi amintesc de unele, dar la ce bun?”; sau: „Către voi, oameni ai viitorului, se-ndreaptă gândul meu”... Totodată, radicalismul avangardist al negării trecutului se putea manifesta în voie, era chiar încurajat... oficial – un vers al *Internaționalei* îndemna

încă de demult: „Sfârșiți odată cu trecutul negru”...

Da, numai că noua radicalitate a angajării social-politice, cu limbajul ei transparent, de lozincă abia supusă prozodiei, s-a dovedit de la început a fi cu totul asimetrică față de exigența, cândva fundamentală, a angajării în revoluționarea limbajului poetic. Ba, mai mult decât atât, ea a devenit foarte curând o frână evidentă a procesului creator, întorcând brutal literatura și arta spre vârste și forme revoluate, retrograde, conservatoare. Noua „metodă de creație” a „realismului socialist” (conturată prin 1932 și lansată ca „lege” unică a creației de Jdanov în 1934), înscrisă în articolele ei denaturarea și falsificarea a însuși specificului artei, somate să coboare, de fapt, în cea mai simplistă convenționalitate și stereotipie. Dezideratul, fundamental pentru avangardă, al *autenticității* scrisului era astfel trădat prin programarea *oficială* a unei noi convenții foarte îndepărtate de realism, însă mincinos prezentată ca expresie a realității celei mai vii și adevărate. „Doamna Convenția”, de care se temuse atât de mult Voronca -avangardistul, devenea, iată, în acest timp de dramatică tranziție „revoluționară”, Tovarășa Convenția...

E de repetat, însă, obligatoriu, că toate aceste fenomene se petreceau într-o atmosferă de mistificare și intoxicare ideologică cu nimic mai prejos decât cea fascistă, pe care o și precedase, de altfel, cu extindere, părin Komintern, spre Occidentul capitalist, soldată cu manipulări grosolane, precum cea ilustrată de Congresul pentru apărarea culturii din 1935, de la Paris și de cenzurile impuse unor... avangardiști, de către organizatorii filo-sovietici... Mitizarea emfatică a „socialismului victorios” oculta realități tragice și sumbre, precum crunta represiune leninistă, apoi a lui Stalin, a oricărei opoziții, existența lagărelor de concentrare instituite, pe urmele practicilor țariste, imediat după 1917, instituționalizate în 1930. Mistificarea ideologică și teroarea polițistă erau

asociate astfel pentru a asigura o dominație de tip clar și brutal dictatorial, căreia sloganul „luptei de clasă” venea doar să-i dea un soi de justificare principială, larg depășită și ea de intervenția în forță contra oricărei încercări de eliberare de sub presiunea ideologică. În materie de politică culturală, evoluția dramatică a artei novatoare ruse nu avea, însă, cum să nu fie cunoscută în mediile avangardiste românești, ce fuseseră la curent de timpuriu cu futurismul și constructivismul foarte productive la început în spațiul cultural răsăritean, cu încercările de revoluționare a formelor artistice prin implicare și angajament social – de la, să spunem plasticianul Tatlin la poetul Maiakovski -, experiențe repede înăbușite, soldate cu o importantă emigrație de reprezentanți ai artei noi, cu întemnițări și sinucideri, ca în cazul lui Maiakovski însuși. (O sinucidere care a fost doar aniversată de Gheorghe Dinu, într-un articol din 1936, admirativ față de poetul trecut de partea Revoluției, însă fără niciun comentariu privind motivele tragice decizii a poetului¹. În același moment, Sașa Pană se întreba, totuși, de ce „poemele și piesele scrise după revoluție, în anii de triumf ai proletariului, sunt sărace în globulele roșii ale buneii sănătăți” și dacă această situație nu era cumva „reflexul unei stări de nemulțumire față de regimul la care erau supuși scriitorii în U.R.S.S.”²). Unui anumit idealism, ce nu le poate fi negat acestor scriitori de stânga, i se adăuga, desigur și faimoasa „disciplină de partid”, tot în tipar sovietic, a celor înrolați la propriu în partidul comunist, iar aceasta a fost încurajată nu puțin și de substanțialele avantaje materiale oferite de pozițiile oficiale asigurate „tovarășilor de drum” după impunerea clară a noului regim „democratic” din perioada postbelică.

Trecerea, așadar, dinspre „avangarda istorică” spre noua avangardă, „colectivistă”, are explicații multiple și ține de concurența unui întreg complex de factori, de condiționări diverse, de ordin socio-cultural, istoric, politico-ideologic. Ea echivalează, de fapt, cu o „înclonare” – cum o numise deja pocăit-converșitul Gheorghe Dinu -, adică cu retragerea fostelor trupe de șoc, deschizătoare de drumuri artistice noi, în rândurile „grosului trupelor”. În aceste condiții, a-i numi în continuare *avangardiști* pe funcționarii culturali conformiști ai noului regim, „revoluționar” numai cu numele, ar fi o contradicție în termeni. Contopirea cu „masele” cerută încă de futuriști, apoi de constructiviști, într-un impuls „colectivist” care implica, însă, toate celelalte exigențe legate de revoluționarea sensibilității artistice, va deveni acum supunere, abdicare a spiritului liber față de injoncțiuni exterioare, adică acceptare a *oficializării*, cu toate constrângerile și cenzurile inerente. *Avangarda* de odinioară se va transforma, în realitate, într-o *ariergardă*, remorcă a partidului unic și a ideologiei sale impuse silnic, cărora li se alinază majoritatea militanților de odinioară.

Note:

1 Gheorghe Dinu, *Vladimir Maikovski*, în *Meridian*, caietul 9, 1936, p. 17-18.

2 Sașa Pană, *Vladimir Maiakovski*, în *Sadismul adevăratului*, Editura Unu, București, 1936, p. 272.

