

THE AVANG-GARDE MANIFESTO. THE BATTLE FOR ETHICS

Veronica Zaharagiu, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The Avant-Garde manifesto imposes a new kind of literary genre, but it also aims forward, at changing not only the face of literary, but that of the world itself. The aesthetic, whose battles modernity had fought and won until then, thus faces a new challenge, as it was supposed to merge with the ethical, and even the political.

Keywords: manifesto, discourse, aesthetic, ethical, political.

Manifestul nu e, de fapt, decât o nouă față a unei narațiuni legitimate¹, care vine, de astă dată, cu un plan atât pentru salvarea literaturii, cât și a lumii. Manifestul avangardist ilustrează o schimbare de statut ontologic al manifestului literar, care trece de la ideologie, de la doctrină, fie ea și estetică, tocmai la estetică și impune un nou gen literar, culisând cu grație ori cu ostentație între epic, liric, dramatic și teoretic, pentru a lua apoi proaspăt câștigata victorie estetică și a o arunca în miezul eticii.

Avangarda, epocă a neseriozității, a neobrăzărilor și a epatărilor literare, repune pe tapet o nouă problemă, una pe care modernitatea se luptate să o rezolve și o clasase ca victorie câștigată: aceea a funcției etice a artei și a autonomiei esteticului. Punctul culminant al acestei noi bătălii pentru autonomia esteticului este atins, în futurism, prin pactizarea cu doctrina de extremă dreapta a fascismului mussolinian. Dislocarea ordinii, inducerea voită a haosului, eliberarea tensiunilor distructive și, totodată, creatoare ale tehnologizării aduc la Marinetti o nouă ordine militaristă, epurată prin război, văzut ca unica modalitate de igienizare a lumii. Manifestele futuriste proiectează nu doar un discurs literar, ci și unul politic, social și cultural. În mod similar, mulți suprarealiști au vădit multe și puternice simpatii stângiste (exemplele cele mai notabile fiind Louis Aragon și Paul Eluard). În plus, se pot adăuga aici sprijinul pe care Salvador Dali în acordă guvernării lui Franco, petainismul lui Céline sau admirația manifestă a lui Ezra Pound față de Mussolini.

De altfel, multe din curentele avangardei nu se vor defini ca antiliterare, ci ca aliterare, negându-și, astfel, orice legătură cu literatura și definindu-se mai degrabă ca stiluri de viață, decât de scris, pictat ori sculptat.

În mod semnificativ, sensul final al mișcării Dada este o „artă” de a trăi în mod dadaist, în care trebuie să primeze îndoiala, chiar și față de preceptele Dada: „A priori, cu închiși, adică, Dada plasează înaintea acțiunii și deasupra a orice: ÎNDOIALA. Dada se îndoiește de orice”, cu atât mai mult atunci când declară că „Dada lucrează cu toate forțele la instaurarea idiotului pretutindeni”, sau „Dada e contra viitorului. Dada a murit. Dada e idiot. Trăiască Dada. Dada nu e o școală literară”. Nici suprarealiștii, care protestau împotriva nihilismului și radicalismului Dada, nu vor să facă „literatură”, ci să instaureze un nou mod de viață, bazat pe împăcarea visului cu acțiunea. „Suprrealismul nu se scrie, nu se pictează, se trăiește”, va scrie Maurice Nadeau, în *Histoire du Surréalisme*².

¹Cf. *récits fondateurs*, François Lyotard.

²Apud Jean-Paul Crespelle, *Viața în Montparnasse*, Ed. Meridiane, Prefață de Raoul Șerban, trad. și note de Paul Emanuel, București, 1980, p.157

Observații similare va face și Matei Călinescu, notând, interesant, că nu atât lupta pentru nou caracterizează avangarda, ci „o anume stare de spirit de furie, de exasperare”, definită la noi de Geo Bogza, în articolul „Exasperarea creatoare”³: „A ne realiza pe noi în scris nu e pentru noi un ideal spre care să ne extaziem ca înspre o aureolă. Scrisul nostru nu e căutarea de a ajunge într-o lume pe care am năzui-o, ci trebuința de a evada din alta care ne exasperează. Nu exasperarea împotriva unei lumi, unei țări, unei categorii oarecare, ci o exasperare totală, organică. O exasperare cosmică (...) Viața noastră arsă de conflicte. Dinamul nostru, o luciditate corosivă intentând un drastic și permanent proces lumii de dinafară și nouă înșine. Exasperarea noastră e o exasperare pură. O exasperare împotriva a tot ce există, o exasperare împotriva a tot ce nu există. O exasperare împotriva noastră. O exasperare împotriva exasperării”.

Aceeași pierdere a importanței esteticului o va observa și Ion Pop: „Literatura nu contează atât ca literatură, cât mai ales ca agent într-o acțiune distructivă, ea se confundă mai mult decât oricând cu o atitudine. Literatura devine un exemplu, o mostră, un program concret de acțiune, o literatură despre literatură”⁴, adică o literatură a manifestelor, impuse ca nou gen literar și care va constitui nucleul tare al literaturii avangardiste.

Și Adrian Marino⁵ trecea, printre sensurile posibile ale avangardei, rebeliunea, încercarea de a răsturna ce e vechi în literatură și artă; mai mult de atât, ea depășește marginile esteticului, voindu-se o formă de insurecție totală, un nou stil de viață, definit printr-un nonconformism absolut. De-aici un alt sens al avangardei, scandalul, născut de antidogmatism, nihilism și un „adevărat complex al agresivității”⁶. Treptat, cultivarea obsesivă a antidogmatismului se va preface într-un dogmatism sui-generis, iar avangarda se va sparge în mici grupuri intolerante, fanatice, caracterizate de o „psihologie sectară”⁷. De-aici vine și cel de-al zecelea sens al avangardei notat de Marino: intoleranța absolutistă care se întoarce inclusiv împotriva membrilor grupărilor care o constituie; de aici, faimoasele divorțuri și excomunicări avangardiste, care vor culmina cu procesele suprarealiste.

În legătură cu aceste procese, Bernard-Henri Levy⁸ va fi primul care face o paralelă între procesele literare intentate de suprarealiști și procesele de la Moscova, între Centrala suprarealistă, cartierul prezidat, cu mână de fier, de André Breton, plin de ordine, sancțiuni, rapoarte despre ceilalți membri ai grupării, interpretări ”oficiale” ale evenimentelor literare, culturale și politice ale vremii, pe de o parte și, pe de alta, organizarea partidului bolșevic și dictatura lui Stalin.

Modelarea stilului de viață după un standard artistic apăruse, de altfel, încă din secolul precedent, când decadenții, reînviind dezideratele romantismului înalt în calitatea lor de dizidenți, vor contesta consensul postrevoluționar al secolului al XIX-lea, construit în jurul unei viziuni duale a lumii, ”care admitea conviețuirea a două seturi de valori și a două principii de legitimitate (tradițional-divin și rațional) și un spirit al toleranței și relativității care, în analiza lui Nipperdey (...) demitizase cele două zeități revoluționare, Natura și

³ Geo Bogza, „Exasperarea creatoare” în „Unu”, nr. 33, februarie 1931

⁴ Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc. Eseuri*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 42

⁵ Adrian Marino, „Avangarda literară” în *Iașul literar*, nr. 7,8, 1967, dezvoltat apoi în *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

⁸ Bernard-Henri Levy, *Aventurile libertății*, traducere de Dan Ion Nasta, Editura Albatros, București, 1995.

Rațiunea, făcând loc empirismului, pragmatismului, scepticismului”⁹. Or, ideea acestui compromis intra în contradicție cu simțul estetic. De-aici, atitudinile adoptate vor fi două, potrivit lui Caius Dobrescu: pe de o parte, întoarcerea la ”definiția tare, fundamentalistă a Rațiunii (absolutizând de o manieră gnostică, finalistă, ideea istoricității proceselor sociale)”, iar pe de altă parte, renunțarea completă la raționalism și la încrederea în posibilitatea de a fonda societatea pe discurs și argumente. Pe măsură ce La Belle Epoque se disipează, iar tensiunile mocnite devin tot mai evidente, cea de-a doua atitudine, de renunțare la rațiunea atotputernică se impune în modelarea avangardei istorice.

Echilibrul fragil, negociat constant, între liberalism și conservatorism se va prăbuși odată cu izbucnirea primului război mondial. Ceea ce urmează, adică epoca interbelică, va aduce o puternică tendință de masificare a societății, profund opusă libertății artistice, și o perioadă de confuzie, ”de entropie socială, de pasiune a experimentului politic și de reverii agresive pe marginea soluțiilor extreme”¹⁰, contrabalansată de intensitatea creativă, de numărul mare de personalități literare și de diversitatea copleșitoare a ceea ce Caius Dobrescu păstrează între ghilimele: ”tendințe”. Acestea din urmă au făcut ca în imaginea publică despre interbelic să nu primeze o reprezentare a confuziei, dezordinii și căutării ei, mai degrabă, una a efervescenței intelectuale și artistice.

De înțeles, artiștii vremii resimt acut mai degrabă perioada de criză și de căutare. Hannah Arendt vorbește, astfel, despre trei generații pierdute: prima, ”generația tranșeelor”, care va refuza integrarea într-o viață ”normală” la terminarea războiului, din teama de a nu trăda ”experiențele ororii, și ale camaraderiei din sânul ororii, care îi făcuseră bărbați”¹¹; a doua generație, născută 10 ani mai târziu, va purta semnele crizei economice: inflație, șomaj masiv, agitație revoluționară; a treia generație, alți 10 ani mai târziu, tot pierdută, se va confrunta cu lagărele de concentrare naziste, războiul civil din Spania și procesele de la Moscova. Însă generații afectate de război au mai fost; diferența stă în faptul că ”nici o altă generație nu a dispus de aceleași mijloace intelectuale, de același acces la medii, de aceeași șansă de a-și transforma propria disperare într-o obsesie publică.”¹²

În eseu citat deja, „Avangarda ca totalitarism. Din istoria unei complicități”, Caius Dobrescu face o prezentare sintetică și convingătoare a opțiunilor lumii culturale, ce-i drept, radicale, după primul război mondial: îmbrățișarea unei libertăți nemaiîntâlnite, totale; posibilitatea de a atinge un public uriaș, fără a apela, însă, la mijloacele literaturii de consum, datorită estompării limitelor tradiționale dintre discursul estetic și cel practic, dintre cultura nobilă și cea populară; depășirea literaturii, pentru că ”această adresare poate merge mult dincolo de ceea ce se înțelegea în mod tradițional prin literatură, având șansa de a schimba moduri de viață și de gândire, devenind, adică, un discurs ”total”, după ambiția romantică abandonată la mijlocul secolului al XIX-lea”¹³; experimentarea și propunerea de noi forme de legitimize și a noi limbaje artistice, în absența vechilor forme legitime ale puterii; transformarea literaturii în instrument activ în procesul de reinventare a culturii și a omului, alăturând-o politicului, lângă care ar avea o obligație morală să lupte.

⁹Caius Dobrescu, *Modernitatea ultimă. Eseuri*, în ”Avangarda ca totalitarism. Din istoria unei complicități”, Editura Univers, București, 1998, p. 90

¹⁰Caius Dobrescu, *op.cit.*, p. 92

¹¹ Hannah Arendt, ”Bertold Brecht. 1898-1956”, trad. Jaques Bontemps, în H. Arendt, *Vies politiques*, Gallimard, 1974, p. 206.

¹²Caius Dobrescu, *op.cit.*, p. 93

¹³Ibidem, p. 94

„Literatura, singură, nu mai e suficientă. Întrucât scopul urmărit nu se limitează la ea, un nou mod de existență trebuie creat, iar poezia este numai una din laturile lui”¹⁴. Se naște, de aici, nevoia unui *performance* cultural, a artei mișcate, interpretate, jucate și, mai cu seamă, trăite plener.

Avangardistul e dublat mereu de un actor, iar conștiința jocului e mai puternică decât în orice alt moment al modernității. Exemplul dus la extreme este Dada sau retorica spre bufonerie, unde autorul joacă, de fapt, o comedie.

Alegerea manifestului pune în evidență tocmai teatralitatea literaturii, a artei și favorizează postura dramatică, monologul lung, cam pe aceleași teme, prezența măștii, comedia proclamației către popor¹⁵, unde proclamația devine o „pseudoproclamație, o parodie ce se folosește de expresiile obișnuite în ocaziile festive, așezându-le alături de altele, extrase din fondul lexical comun, spre a obține contrastul urmărit: „Vasali visului trândav, ne trebuie *suzeranitate*. Moleșiți de beatitudini și autocompasiuni romantice. *Ne vrem de beton armat*. Hipertrofia eului ne-a devalorat, monedă fără etalon. Ce inflație de genialitate!” (Manifestul revistei *Integral*)”¹⁶. Apare, însă, și detașarea ironică de propriul manifest, prin preluarea stilului strălucitor și sărăcăcios al reclamei, având totodată conștiința farsei: „PCTOPOEZIA TRIUMFĂ ASUPRA TUTUROR ÎNREGISTREAZĂ TOT REALIZEAZĂ IMPOSIBILUL”¹⁷ „Conferințele” sau spectacolele dadaiste nu au fost decât forme ale aceleiași literaturi a manifestelor.

„Vrând să vorbească în numele unei colectivități, autorii lor au sfârșit prin a monologa. Dorind să depășească literatura, au sfârșit prin a-și literaturiza propria existență, împrumutând condiția unor personaje, pe o scenă luminată din toate părțile. De altfel, pentru mulți dintre ei, însăși viața era o astfel de scenă. Numărul 15 al revistei *Unu*, din anul 1929, anunța într-o notă: «În cursul acestei luni, prietenul nostru Virgil Gheorghiu va apare pe Calea Victoriei într-o salopetă din manuscrisele exemplarului unic de poeme *Panoptic*»”¹⁸.

Mai mult, Caius Dobrescu notează o asemănare tulburătoare între manifestele dadaiste, suprarealiste sau futuriste și cele ale mișcărilor totalitare: „aceeași «demagogie», aceeași abolire a argumentației și același tip de efecte «subliminale», același populism senzațional și aceeași teatralitate, același histrionism, mai precis. Histrionismul, mai ales: talentul de a face lucruri scandaloase să treacă drept «șotii», fără a-și pierde cu totul încărcătura amenințătoare, lugubră”¹⁹. Tocmai din aceste motive, cititorul avangardei, lipsit de respectul ori legitimitatea unui pact de încredere între el și autor, este lăsat în voia avangardistului omnipotent. Acesta „este un cititor îngenuncheat și umilit”²⁰.

Pe de altă parte, avangardistul, ca autor sau creator, are un statut aparte ca artist. Boemul și, în bună măsură, avangardiștii s-au identificat cu boema, este mandatarul schimbării, reprezentatul unui grup ales, elitist și subversiv, în conștiința căruia, dacă nu și în realitate, granița dintre imaginație și realitate e ambiguă, la fel ca și demarcarea dintre vis și starea de veghe, generând „măcar ca ficțiune necontrolabilă, un erou: omul liber”²¹. Aproape

¹⁴Ion Pop, *op. cit.*, p. 41

¹⁵Ibidem, p. 45

¹⁶Ion Pop, *op. cit.*, p. 45

¹⁷Manifestul pictopoeziei din revista „75 HP”

¹⁸Ion Pop, *op. cit.*, pp. 49-50

¹⁹Caius Dobrescu, *op. cit.*, p. 100

²⁰Ibidem, p. 101

²¹Raoul Șerban, Prefață la Jean-Paul Crespelle, *Viața în Montparnasse*, Ed. Meridiane, trad. și note de Paul Emanuel, București, 1980, p. 7

de supra-omul lui Nietzsche, boemul-avangardist vede în lume nu atât realitatea, cât proiecția propriei voințe. Arta sa nu va avea, așadar, doar un caracter subversiv, ci și unul explicit, declarat combatant, de modificare a societății.

Exemplul lui Tașcu Gheorghiu, „singurul care a dus refuzul expresiei până la non-expresie, conferind tăcerii, transformată în destin, un sens metafizic”²² este ultima probă a esteticului asumat ca gest etic. Tașcu Gheorghiu încetează să mai scrie după scurta colaborare cu revista „Liceu” (1932), concretizată cu o proză ciudată, *Ughi*, învăluindu-se într-o tăcere auto-asumată, contrapunct la gălăgioasa „dialectică a dialecticii”. Exemplul său este reprezentativ pentru adevărata ființă a avangardei, care constă, după Matei Călinescu, într-o „dialectică a tăcerii, aceasta singură fiind capabilă să realizeze negația absolută”²³

Acknowledgements

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

- Arendt, Hannah, *Vies politiques*, trad. Jaques Bontemps, Gallimard, 1974.
- Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, București, 1976.
- Geo Bogza, „Exasperarea creatoare” în „Unu”, nr. 33, februarie 1931.
- Boldea Iulian, *Symbolism, modernism, tradiționalism, avangardă*, Ed. „AULA”, Brașov, 2002.
- Călinescu, Matei, „Avangarda literară în România”, în Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă și câteva desene din epocă*, Editura pentru literatură, București, 1969.
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Trad. Din engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Traducerea textelor din „Addenda” (2005) de Mona Antohi, Postfață de Mircea Martin, Polirom, Iași, 2005.
- Crespelle, Jean-Paul, *Viața în Montparnasse*, Ed. Meridiane, Prefață de Raoul Șerban, trad. și note de Paul Emanuel, București, 1980.
- De Michelli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, în românește de Ilie Constantin, Editura Meridiane, București, 1968.
- Dobrescu, Caius, *Modernitatea ultimă. Eseuri*, Editura Univers, București, 1998.
- Grigurcu, Gheorghe, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, Editura Minerva, București, 1989.
- Ilie, Rodica, *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spațiul cultural românesc*, Editura Universității „Transilvania”, Brașov, 2008.
- Ionescu, Eugen, *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992.

²²Matei Călinescu, „Avangarda literară în România”, în Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă și câteva desene din epocă*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 31.

²³Idem.

-
- Levy, Bernard-Henri, *Aventurile libertății*, traducere de Dan Ion Nasta, Editura Albatros, București, 1995.
- Marino, Adrian, „Avangarda literară” în „Iașul literar”, nr. 7,8, 1967.
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1973.
- Mincu, Marin, Eseu despre textul poetic, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1986.
- Pană, Sașa, *Antologia literaturii române de avangardă și câteva desene din epocă*, Editura pentru literatură, București, 1969
- Piru, Al., „Suprerealismul român în primii ani după 1944”, în *Caiete critice*, nr. 1, E.S.P.L.A., 1937
- Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc. Eseuri*, Editura pentru literatură, București, 1969
- Van Tieghen, Philippe, *Marile doctrine literare în Franța. De la Pleiadă la suprerealism*, Trad. De Alexandru George, Editura Univers, București, 1972.
- Vinea, Ion, „Manifest activist către tinerime” în *Contimporanul*, III, nr. 46, mai 1924.