

Avangarda și Revoluția

Ovidiu MORAR*

Revoluția se pregătește pentru „a cuceri dreptul tuturor oamenilor nu doar la pâine, ci și la poezie”.
(L. Troțki citat de A. Breton)

Keywords: *Avant-garde; revolution; cosmopolitanism*

Dacă, după Ionesco, avangarda trebuie definită „în termeni de opoziție și ruptură”, iar avangardistul reprezintă prin excelență „opozantul față de sistemul existent” (Ionesco 1998: 77–78), rezultă că miza principală a demersului avangardist e *revoluția*. E cât se poate de limpede faptul că toate curentele de avangardă au încercat să *revoluționeze* radical limbajele artistice, în pofida tuturor formulelor estetice consacrate, ajungând chiar uneori (vezi, de pildă, cazul dadaismului), dintr-o idiosincrasie obsesivă față de detestabila „Doamna Convenția”, la o adevărată convenționalizare a negației, la un „conformism al non-conformismului” (Compagnon 1998: 7), tradus printr-un nihilism absolut, steril și autodizolvant. Totuși, definiția avangardei ca *modernism extrem(ist)* sau ca *extremism al modernismului* (Marino 1973: 195) lasă nelămurită problema angajării politice a majorității exponenților ei (în slujba Revoluției), problemă cu adevărat vitală la un moment dat și care ajunge să lase în umbră chiar miza estetică a proiectului avangardist. Căci cum altfel poate fi privită, de pildă, această *Declarație* a suprarealiștilor francezi din 27 ianuarie 1925:

Noi n-avem nimic de-a face cu literatura. Însă suntem capabili a ne servi de ea la nevoie, ca toată lumea. (...) Noi suntem foarte hotărâți să facem o Revoluție (*Déclaration du 27 Janvier 1925*)?

Într-un studiu de referință apărut în 1974, Peter Bürger sesiza cu justete importanța dimensiunii sociale a proiectului avangardist, disociindu-l astfel de modernism: dacă modernismul poate fi înțeles „ca un atac împotriva tehnicilor tradiționale de scriitură”, avangarda istorică a anilor '20 poate fi înțeleasă „numai ca un atac împotriva comerțului instituționalizat cu arta”, ea fiind „prima mișcare din istoria artei care s-a întors împotriva instituției artei și a autonomiei acesteia” (Bürger 1984: 6). Imediat ne vine în minte manifestul avangardist al lui Ion Vinea din revista „Contemporanul”: „Jos Arta / căci s-a prostituat!” (Vinea 1924: 2) Însă nici această definiție nu lămurește pe de-a-ntregul chestiunea militantismului politic

* Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, România (ovidiumorar10@yahoo.com).

al avangardei, după cum n-o face mai limpede nici această explicație a lui Renato Poggioli dintr-un studiu anterior: avangarda apare ca o „cultură minoră” aflată în opoziție cu o „cultură majoră” care, adesea, e „cultura de masă, văzută ca pseudo-cultură” (Poggioli 1968: 108). Desigur, despre o opoziție față de cultura dominantă se poate vorbi întotdeauna, în sensul în care o făc, bunăoară, Gilles Deleuze și Félix Guattari (Deleuze, Guattari 2007: 31), însă resortul ultim al demersului avangardist ar trebui căutat dincolo de această opoziție culturală. În opinia lui Guy Scarpetta, prin atitudinea ei funciar contestatoare, avangarda subminează „dispozitivul ideologic de înrădăcinare” oficial prin lipsa ei de evlavie față de „izvoare”, față de „tradițiile naționale”, față de așa-numitul „patrimoniu rasial” sau față de „puritatea limbii”, precum și prin transgresiunea tuturor frontierelor (spațiale, lingvistice, culturale etc.), atitudine *cosmopolită* prin definiție (Scarpetta 1997: 58). Totuși, remarca același autor, avangarda n-ar fi respectat până la capăt crezul cosmopolit, care presupune refuzul unei politici comune și al unei estetici de grup, refuzul teoriei, al programelor, al ideologiei, aproape fiecare mișcare avangardistă manifestând, în mod paradoxal, tendința inversă de subordonare față de ceea ce Philippe Nemo numea „gândirile colectivului” (adeziunea la comunism, mai rar la fascism, „păgânism” etc.). Mai degrabă s-ar putea vorbi atunci de o opoziție față de întreg *establishment*-ul societății burgheze, pe care avangarda s-a străduit din răzputeri să-l dărâme din temelii prin orice mijloace, acceptând chiar și înregimentarea – temporară – într-un partid politic extremist (de regulă, partidul comunist) ce urmărea înfăptuirea Revoluției.

Dar cum se împacă oare dorința eliberării totale a spiritului (proclamată, de pildă, de André Breton în manifestele suprarealismului) cu subordonarea ideologică unei doctrine oarecare, chiar dacă aceasta oferea (și încă pe baze „științifice”) promisiunea unei ultime „mântuirii”? Pentru Renato Poggioli, această aservire n-are nimic paradoxal, ci se înscrie în mod firesc în linia anarhismului congenital al avangardei: comunismul ei ar trebui privit ca fructul unei „gândiri eshatologice, mesianice și apocaliptice”, „fapt compatibil, psihologic dacă nu ideologic, cu spiritul anarhist” (Poggioli 1968: 100). Mai mult, ideile socialiste ale avangardiștilor ar fi fost motivate mai degrabă de un „obscur sentiment anarhist” decât de o gândire marxistă autentică (*ibidem*). Că puțini avangardiști au fost marxiști veritabili e totuși un lucru îndoielnic, după cum la fel de discutabilă e aserțiunea că experimentul comunist ar fi exercitat o fascinație continuă pentru marea lor majoritate, chiar dacă se dovedise a fi totalitar și funciar ostil libertății individuale (*ibidem*). În realitate, nu experimentul comunist (*recte* stalinist) a continuat să-i fascineze, mai ales după 1935, ci utopia marxistă a societății fără clase, deocamdată imperfect, credeau ei, pusă în practică în Rusia sovietică. Mai degrabă se poate vorbi de o inextingibilă fascinație față de ideea de Revoluție pur și simplu. Emblematic rămâne, de pildă, cazul aceluiași André Breton, care, după despărțirea netă de stalinism și de „vântul de cretinizare sistematică ce bate dinspre U.R.S.S.” (Breton 1935 (1): 14), s-a apropiat de un alt artizan al revoluției bolșevice, Leon Troțki (teoreticianul „revoluției permanente”), împreună cu care a redactat în 1938 un *Manifest pentru o artă revoluționară independentă*, unde, între altele, putem citi că:

Pe tărâmul creației artistice, imaginația trebuie să se elibereze de orice constrângere și nu trebuie să permită sub niciun pretext să fie încătușată. Celor care ne

îndeamnă, fie azi ori mâine, să acceptăm ca arta să fie subordonată unei discipline pe care o considerăm radical incompatibilă cu natura ei le dăm un refuz hotărât și repetăm intenția noastră deliberată de a ne ghida după formula completei libertăți a artei (Breton, Rivera 1938).

Cum se explică, totuși, această obsesie a Revoluției în cazul avangardei? După Mario de Micheli, întreaga artă modernă s-ar fi născut nu dintr-o simplă schimbare de gust, ci dintr-o criză mult mai adâncă, de ordin spiritual, începută în Europa odată cu eșecul revoluțiilor burgheze de la mijlocul secolului al XIX-lea, când între artiști, intelectuali și clasa lor se cască o prăpastie insurmontabilă (Micheli 1968: 13–23). E vorba nu numai de o criză social-politică generală, ci chiar de o punere sub semnul întrebării a întregului sistem de valori al societății capitaliste occidentale, aflată atunci într-un moment de apogeu. Pictori ca Van Gogh, Gauguin, Munch ș.a. ori poeți „blestemați” ca Poe, Baudelaire sau Rimbaud vor denunța în arta lor această criză fără precedent, care se va adânci și mai mult în secolul următor, odată cu iminența izbucnirii războiului mondial. Revolta antipozitivistă, antimimetică a simboștilor și a mișcărilor de avangardă ale secolului XX exprimă în mod direct această ruptură ireversibilă cu sistemul de valori instituit oficial, iar artistul boem, pauper, dezabuzat, în conflict cu o lume meschină, funciar ostilă valorilor spirituale, devine aproape un clișeu la modă în câmpul artei. *Épater le bourgeois* e deviza mai tuturor poezilor și artiștilor, adevărat blazon nobiliar exhibat cu ostentație, ilustrând o atitudine de frondă emblematică pentru întreaga artă „decadentă” a sfârșitului de secol XIX și a începutului secolului următor. Însă revolta acestora nu era exprimată doar în forma sublimată a artei. Dacă în timpul revoluției burgheze din februarie 1848, Baudelaire editase un ziar revoluționar cu titlul „Salvarea publică” și fusese văzut chiar umblând printre insurgenți cu pușca în mână, iar în 1871 numeroși scriitori și artiști, între care Rimbaud, Verlaine, Courbet, Corot, Daumier, Manet ș.a., au fost de partea Comunei din Paris (*ibidem*: 14), această atitudine reflectă, se pare, o febră quasi-generală a Revoluției. Poate nu întâmplător între manifestul literar al poetului revoluționar Victor Hugo din prefața dramei *Cromwell* (1827) – cu îndemnurile radicale: „Să dăm cu ciocanul în teorii, poetici și sisteme!... Să aruncăm tencuiala ce ascunde fața artei!” etc. – și *Manifestul Partidului Comunist* redactat în februarie 1848 de Marx și Engels există numeroase similitudini retorice. Deși ar putea fi considerate în fond niște locuri comune ale romantismului, acestea au constituit un *pattern* pentru manifestele avangardei, a căror miză a fost în același timp estetică și politică. După cum remarcă același exeget, aproape toate mișcărilor de avangardă ale secolului XX (cu excepția futurismului italian) au fost orientate politic spre stânga, inspirate de marxism și de revoluția bolșevică. Astfel, dacă dintre corifeii avangardei ruse, destui, în frunte cu Maiakovski, au aderat cu entuziasm la revoluție, expresioniștii germani din gruparea *Der Novembergruppe* (1918), pictori ca Grosz, Dix, Kokoschka sau scriitorii ca Brecht, Huelsenbeck sau Toller etc. vor susține puțin mai târziu ideea că arta trebuie pusă în serviciul proletariatului, dadaștii germani se vor alătura Ligii Spartachiste, unii dintre ei participând chiar la lupte de stradă¹, Tristan Tzara (care, după cum

¹ Despre atmosfera incendiară din Berlin, „citadela bolșevismului” german în ianuarie 1919, precum și despre angajarea expresioniștilor și dadaștilor berlinezi de partea revoluției proletare, Erwin

afirmă R. Lacôte, ar fi jucat șah cu Lenin în 1916 la cafeneaua Terrasse din Zürich) și grupul dadaist elvețian vor saluta revoluția din octombrie „în măsura în care – afirma Tzara – aceasta constituia singurul mijloc capabil să pună capăt războiului” (Micheli 1968: 142), iar o bună parte dintre suprarealiștii francezi (ca și Tzara ulterior), după ce au cochetat o vreme cu Federația Anarhistă reprezentată de hebdomadarul „Le Libertaire” (Health 2015), se vor înscrie înainte de 1930 în partidul comunist francez, declarându-se fideli directivelor Internaționalei a III-a și, chiar dacă după câțiva ani unii, în frunte cu Breton, nu vor mai accepta hegemonia acesteia (Micheli, 1968: 163)², orientarea politică generală a mișcării va rămâne în linia mari neschimbată, astfel încât la izbucnirea războiului civil în Spania toți suprarealiștii se vor declara solidari în lupta împotriva fascismului franchist (Micheli 1968: 163).

Poate că această feroare revoluționară a avangardei n-ar fi fost însă posibilă în absența contextului general creat de primul război mondial și, pe de altă parte, de triumful revoluției bolșevice. Cele mai importante mișcări de avangardă europene s-au născut în atmosfera încărcată din preajma primei conflagrații mondiale, ca manifestări ale unei stări de spirit iremediabil pesimiste exprimând, după cum declara, de pildă, liderul suprarealist André Breton, „defetismul războiului” (Breton 1934) Atât expresionismul german, cât și dadaismul, suprarealismul etc. s-au constituit ca protest împotriva unei societăți ipocrite și profund dezumanizate ce făcuse posibilă oroarea războiului; ca atare, toate normele acesteia era necesar a fi denunțate ca false și profund imorale și, în consecință, abolite. În deceniul următor, în condițiile ascensiunii fascismului și pe fondul unei alte crize generale ce vestea iminența unei noi conflagrații mondiale, expresie ultimă a imperialismului capitalist, după concepția lui Marx, era perfect naturală angajarea politică a avangardei pe baricada stângii revoluționare³.

În ceea ce privește avangarda românească, lucrurile s-au petrecut la fel. În 1915, cu puțin timp înaintea intrării României în război, Ion Vinea editează împreună cu Tristan Tzara revista „Chemarea”, al cărei prim număr (apărut la 4 octombrie 1915) anunța încă de pe copertă caracterul protestatar (antioligarhic și

Piscator relatează în 1929: „Se discuta la nesfârșit despre artă, dar numai din punct de vedere politic. Și cu toții am căzut de acord că arta nu poate fi decât un instrument al luptei de clasă, dacă în genere avea vreo valoare. Sub imperiul amintirilor trecutului, dezamăgiți în speranțele noastre, nu vedeam salvarea omenirii decât într-o revoluție radicală: lupta organizată a proletariatului, cucerirea puterii. Dictatură. Revoluție mondială. Rusia era idealul nostru...” (Piscator 1966 : 27).

² În 1933, Breton, Éluard și Crevel au fost excluși din partidul comunist ca urmare a criticării pacifismului acestuia și a publicării în „Le surréalisme au service de la révolution” a unui articol critic de Ferdinand Alquié la adresa realismului socialist sovietic. Ulterior, liderul mișcării suprarealiste va adopta oficial o poziție antistalinistă (i.e. antitotalitară), rămânând însă mai departe fidel marxismului și idealului revoluției proletare.

³ În legătură cu necesitatea imperioasă a acestei angajări, într-o conferință rostită la Londra în iunie 1936, imediat după izbucnirea revoltei minerilor din Asturia, Paul Éluard, de pildă, spunea că: „A venit vremea când toți poeții au dreptul și datoria de a afirma că sunt adânc cufundați în viața celorlalți oameni, în viața comună. (...) Poeții demni de acest nume, asemenea proletarilor, refuză să fie exploatați. Adevărata poezie e cuprinsă în tot ceea ce nu e conform cu această morală, cu o morală care pentru a-și menține dominația, prestigiul, nu știe să facă altceva decât să construiască bănci, cazărmi, închisori, biserici și bordeluri. Poezia adevărată e cuprinsă în tot ceea ce îl eliberează pe om de această avere înspăimântătoare, de această avere care are un chip de moarte...” (Micheli 1968: 163).

antirăzboinic) al publicației: o gravură de Valloton reprezentând niște soldați care trag într-o mulțime pașnică. După al doilea număr însă, revista își încetează temporar apariția, Vinea colaborând în continuare, împreună cu celebrul militant de stânga N. D. Cocea, la alte publicații suspendate rând pe rând de cenzură („Arena politică și socială”, „Facla”, „Torța”, „Chemarea roșie”, „Clopotul” etc.), ținta acestora fiind „năruirea și sfărâmarea oligarhiei românești” (Cocea 1918: 1) La revista „Clopotul”, de pildă, apărută în 1922, mai colaborează viitorii avangardiști Henri Gad (redactor-șef), Ion Călugăru, precum și Tudor Arghezi, Al. O. Teodoreanu ș.a. Tot în 1922, Ion Vinea și Marcel Iancu (care-l însoțise pe Tzara la Zürich, cooperând la aventura dadaistă), împreună cu același H. Gad, editează cea mai importantă revistă de avangardă românească, „Contemporanul”, al cărei titlu, după cum subliniază editorialul publicat de dr. N. Lupu în primul număr, îl relua pe acela al „marii reviste socialiste de pe vremuri” (Lupu 1922 : 1) Miza principală a revistei era, cel puțin în primii doi ani de apariție, politică și nu artistică, după cum o demonstrează ponderea și importanța acordată publicațiilor cu conținut politic apărute în această perioadă (alături de pamflete și articole critice la adresa clasei politice românești, întâlnim desene și caricaturi realizate de Marcel Iancu, A. Dragoș ș.a.); de altminteri, însuși Ion Vinea avea să afirme mai târziu că: „revista trebuia să fie un organ mai degrabă revoluționar decât modernist. Cu alte cuvinte, un organ *politic*, pus în serviciul unor idei politice” (Purcaru 1972 : 47). Evident, aceste idei erau lupta împotriva oligarhiei românești, reprezentate în primul rând de dinastia regală și familia Brătianu, lupta împotriva fascismului, rasismului, solidaritatea cu acțiunile muncitorești, simpatia față de țărănimea și proletariatul în mizerie etc. În același timp, Vinea îl va înlocui pe N. D. Cocea (condamnat politic în 1923 la 18 luni închisoare) la direcția ziarului „Facla”, confesându-se prietenului său Tristan Tzara, într-o scrisoare datată 5 decembrie 1925, astfel:

Eu conduc „Facla” (cotidian) în timp ce N. D. Cocea este în închisoare, la Craiova, pentru 18 luni. Eu încerc să scot câte un pamflet pe zi, contra oligarhiei, luând accentul lui Ezechiel (Béhar 1981).

Dacă în celelalte reviste de avangardă editate până în 1933 politicul nu mai reprezintă îndeobște o preocupare de prim-plan, începând din acest an, într-un context intern și internațional din ce în ce mai frământat, majoritatea avangardiștilor români, nemulțumiți poate de sterilitatea demersului lor în plan social, vor opta pentru angajarea politică de partea stângii radicale, susținând, probabil după modelul suprarrealiștilor francezi⁴, ideea unei revoluții sociale care să conducă, după cum dorea André Breton, la „eliberarea completă a omului”. De altfel, mulți dintre exponenții avangardei românești, urmând poate același model, se vor înscrie în Partidul Comunist Român, interzis oficial încă din 1924, motiv pentru care vor fi urmăriți de Siguranță pentru presupuse activități subversive sub directa îndrumare a partidului⁵. Alții, chiar și fără a fi înscriși în partid, vor avea de suferit din cauza

⁴ După 1930, cele mai importante grupări avangardiste românești (polarizate în jurul revistelor „unu”, „Alge”, „Liceu” etc.) se orientează către suprarrealism.

⁵ Într-un referat întocmit la 16 aprilie 1938 de comisarul Ion V. Taflaru în dosarul de urmărire a pictorului Victor Brauner, se susține că trecerea la comunism a majorității suprarrealiștilor români s-a făcut „sub influența confracților francezi”, textul care a concretizat această convertire fiind manifestul

atitudinii lor critice la adresa regimului în vigoare: poetul Scarlat Callimachi, de exemplu, director al revistei constructiviste „Punct” între 1924–1925, va fi condamnat în 1934 la un an închisoare pentru articolele *Căderea Babilonului* și *Vremuri prereroluționare*, apărute în ziarul botoșănean „Clopotul”, iar în 1940 va fi internat în lagărele de la Miercurea Ciuc și Caracal deoarece, după cum aflăm din dosarul lui de urmărire aflat în arhivele Siguranței, era „considerat periculos ordinii și siguranței Statului” grație activității sale filo-comuniste (Tănase 2008: 106).

Fără îndoială că, în acest context, atitudinea avangardiștilor față de literatură se modifică esențial după 1930 în sensul unei angajări politice directe. Începând din 1933, principalii corifei ai avangardei își abandonează publicațiile eminentamente literare („unu”, „Alge”, „Liceu” etc.) și înființează sau colaborează exclusiv la ziare și reviste de stânga precum „Viața imediată”, „Cuvântul liber”, „Pinguinul”, „Umanitatea”, „Tânăra generație”, „Era nouă”, „Fapta”, „Reporter”, „Azi”, „Lumea românească”, „Meridian”, „Clopotul”, „Torța” ș.a., cele mai multe dintre ele interzise de cenzură după numai câteva numere pentru propagandă comunistă. În textele publicate în paginile acestora, poeți ca Ion Vinea, Scarlat Callimachi, Stephan Roll, Miron Radu Paraschivescu, Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun, Gellu Naum, Virgil Teodorescu ș.a. critică deschis, aplicând conceptele ideologiei marxist-leniniste, exploatarea muncii proletariatului, imperialismul capitalist, cu ultimele lui fețe monstruoase, fascismul, naționalismul șovin, rasismul și războiul mondial, susținând uneori în mod explicit ideea revoluției proletare. În deplin consens, de altfel, cu André Breton, care afirma în aceeași perioadă că „arta autentică de azi” trebuie legată de „activitatea socială revoluționară”, ea trebuind să tindă spre „deruta și distrugerea societății capitaliste” și că o artă de propagandă „se justifică din plin” într-o perioadă de criză, un exemplu invocat fiind poezia lui Maiakovski (Breton 1935 (2): 65, 68), avangardiștii români optează acum pentru o literatură angajată⁶ care să exprime, după cum spunea Miron Radu Paraschivescu într-un articol-program publicat într-unul din ultimele numere ale revistei „unu”, „înverșunarea împotriva oprimării”. (Paraschivescu 1932: 1) Apar, astfel, genuri specifice, precum reportajul social, poemul-reportaj, poezia „proletară”, epica „proletară” etc. menite să ilustreze existența mizeră a proletariatului și exploatarea sa nemiloasă de către burghezie, în scopul trezirii conștiinței sale „de clasă”.

După 1938, în condițiile instaurării dictaturii regale și, ulterior, antonesciene, toate publicațiile cu conținut subversiv sunt interzise de cenzură. În 1940, Gherasim Luca și Gellu Naum, întorși în pripă de la Paris ca urmare a invaziei hitleriste, fondează la București grupul suprarealist român⁷, care e nevoit să rămână în clandestinitate până în 1945. Textele redactate de membrii grupului în scurta sa perioadă de activitate sunt însă total apolitice, reflectând probabil, implicit, aceeași dezamăgire vizavi de stalinism ca și cea exprimată oficial de Breton încă din 1935.

publicat în 1933 în revista „Viața imediată”; activitatea lor politică era așadar „conformă cu directivele Partidului Comunist Român, iar cea literară după modelul organizației comuniste franceze AER” (*Artistes et écrivains révolutionnaires*), al cărei director era Louis Aragon (Tănase 2008: 89).

⁶ De altfel, după cum susține Adrian Marino, paternitatea formulei „literatură angajată” aparține tot suprarealismului (Marino 1994: 181).

⁷ Pe lângă cei doi poeți menționați, grupul suprarealist îi mai cuprindea pe pictorul Dolfi Trost și pe poezii Paul Păun și Virgil Teodorescu.

După dizolvarea grupului în 1947, Gherasim Luca, Paul Păun și Dolfi Trost vor face tot posibilul să evadeze din lagărul comunist, reușind aceasta însă abia câțiva ani mai târziu. Ceilalți ex-avangardiști, în frunte cu Sașa Pană⁸, vor susține cu entuziasm, începând chiar din 1945, noul regim pe cale de a se instaura în România (fiind vorba de comunism, nu se poate spune că nu au dat dovadă de consecvență), abjurând însă avangardismul ca expresie a... „burghezismului artistic”. Categorie, așa cum remarca Ionesco, avangarda nu-și are rostul decât atâta vreme cât se află în răspăr cu sistemul în vigoare.

Bibliografie

- Béhar 1981: Henri Béhar, *Scriitori români în arhive străine*, corespondență din Paris, în „Manuscriptum”, nr. 3, București.
- Breton 1935: André Breton, *Du temps que les surréalistes avaient raison*, Paris, Éditions surréalistes.
- Breton 1935: André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, Éditions Sagittaire.
- Breton 1934: André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, Bruxelles, Éditions René Henriquez.
- Breton, Rivera 1938: André Breton, Diego Rivera, *Manifesto for an Independent Revolutionary Art*, http://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/works/rivera/manifesto/htm.
- Bürger 1984: Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, în *Theory and History of Literature*, vol. 4, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Cocca 1918: N. D. Cocca, *Cum a apărut Arena*, în „Depeșă”, I, nr. 37, 20 octombrie, București.
- Compagnon 1998: Antoine Compagnon, *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, traducere de Rodica Baconsky, Cluj-Napoca, Editura Echinoc.
- Déclaration du 27 Janvier 1925*, <http://www.benjamin-peret.org/le-surrealisme/230-declaration-du-27-janvier-1925.html>.
- Deleuze, Guattari 2007: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pentru o literatură minoră*, traducere și postfață de Bogdan Ghiu, București, Editura Art.
- Health 2015: Nick Health, *1919-1950: The Politics of Surrealism* (<https://libcom.org/history/1919-1950-the-politics-of-surrealism>).
- Ionesco 1998: Eugène Ionesco, *Discours sur l'avant-garde*, în *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, p. 77–78.
- Lacôte 1952: René Lacôte, *Tristan Tzara*, Paris, Éditions Seghers.
- Lupu 1922: N. Lupu, *Bun sosit!*, în „Contemporanul”, nr. 1, 3 iunie, București, p. 1.
- Marino 1973: Adrian Marino, *Avangardă*, în *Dicționar de idei literare*, vol. I, București, Editura Eminescu, p. 195.
- Marino 1994: Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 3, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Micheli 1968: Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, traducere de Ilie Constantin, București, Editura Meridiane.
- Morar 2016: Ovidiu Morar, *Literatura în slujba Revoluției*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

⁸ Sub conducerea acestuia apărea la sfârșitul lui noiembrie 1944 revista „Orizont”, în paginile căreia îi regăsim pe Stephan Roll, Miron Radu Paraschivescu, Ion Călugăru, Scarlat Callimachi, N. D. Cocca, I. Wittner, Geo Dumitrescu, Ion Caraion ș.a., nu însă și pe membrii grupului suprarealist, considerați atunci „avangardiști întârziați”.

- Paraschivescu 1932: Miron Radu Paraschivescu, *Schimbarea la față a cuvântului*, în „unu”, nr. 48, octombrie, București, p. 1.
- Piscator 1966: Erwin Piscator, *Teatrul politic*, București, Editura Politică.
- Poggioli 1968: Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press.
- Purcaru 1972: Ilie Purcaru, *Poezie și politică (Convorbiri cu Miron Radu Paraschivescu, Ion Vinea, Petre Pandrea, Geo Dumitrescu, Adrian Păunescu, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Ilie Constantin, Ana Blandiana, Virgil Teodorescu, Nichita Stănescu, Paul Anghel)*, București, Editura Albatros.
- Scarpetta 1997: Guy Scarpetta, *Elogiu cosmopolitismului*, traducere de Petruța Spânu, Iași, Editura Polirom.
- Tănase 2008: Stelian Tănase (ed.), *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, Iași, Editura Polirom.
- Vinea 1924: Ion Vinea, *Manifest activist către tinerime*, în „Contimporanul”, nr. 46, 16 mai, București, p. 2.

Avant-Garde and Revolution

If, in Ionesco's well-known definition, the Avant-garde can be defined in “terms of opposition and rupture”, it follows that the main goal of any Avant-garde project would be the Revolution. This approach tries to emphasize the main connections and, respectively, tribulations of the relationship between Avant-garde and the idea of revolution, not only under the form of radical aesthetic innovation, but also under the political aspect. It reveals the fact that all Avant-garde movements, including the Romanian Avant-garde of the thirties, shared the main idea of social emancipation as a necessary condition for human liberation.