

**MODERNISMUL LITERAR RUS:
DE LA DECADENTISM LA AVANGARDĂ**

Camelia Dinu

Perioada de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea s-a caracterizat nu numai prin modificări generale ale vieții sociale, ci și prin transformări estetice fundamentale. În mod firesc, momentul de tranziție dintre cele două secole a delimitat la nivel literar mai multe perspective de evoluție, în funcție de poziția artiștilor: estetică (concepțiile teoretice, părerile critice, manifestele), social-politică (atitudinea față de evenimentele istorice ale epocii), etică etc.

Fenomenele culturale cuprinse în denumirea de *modernism* au însemnat un proces eclectic și contradictoriu. De altfel, *modern* – *modernism* – *modernitate*, ca și *avangardism* – *avangardă* sunt concepte destul de neclare și de discutabile, cu diferite semnificații, care uneori se suprapun. Modernismul a determinat la un moment dat o adevărată obsesie, ca și avangarda. Sensul său cuprinde încă numeroase confuzii și ambiguități. Adrian Marino afirmă că „modernismul definește o noțiune globală, o etichetă generală, aplicată și aplicabilă tuturor curentelor literare postromantice”¹ și că, „aplicat prea multor direcții estetice, modernismul sfârșește prin a deveni o noțiune goală de sens”².

Mulți teoreticieni înțeleg prin *modernism* perioada apariției și a dezvoltării civilizației industriale și a capitalismului (începând chiar cu reformele din secolul al XVI-lea); în această situație este sinonim cu *epoca*

¹ Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 104.

² *Idem*, p. 105.

modernă. În domeniul artelor plastice, termenul este raportat la arta din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de la impresionism încoace, marcând ruperea de canoanele clasicismului, de arta tradiționalistă în general și de reprezentările estetice normative despre funcțiile artei. În sens larg, modernismul desemnează totalitatea curentelor care s-au manifestat la începutul secolului al XX-lea, ca reacție la valorile culturale din secolele al XVIII-lea – al XIX-lea, și care au anunțat noi repere artistice. În sens restrâns, se referă la o mișcare din artă, cuprinzând arhitectura și artele decorative (situație în care este folosită și titulatura *modern*), din cultura europeană și americană de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea (se pare că în accepție restrânsă termenul a fost introdus de o mișcare poetică spaniolă condusă de Ruben Dario, denumită *modernismo*). J.F. Lyotard considera că *modern* în sens larg înseamnă „conștientizarea unei rupturi de trecut, ceea ce este recent, nou, adecvat condițiilor prezentului”.¹

Pentru culturologul contemporan rus Mihail Epștein modernismul înseamnă o revoluție care dorește să suprimă convenționalitatea culturală. Postmodernismul critică modernismul tocmai pentru această iluzie a adevărului ultim, a limbajului absolut, care ar deschide drumul către o realitate „pură”. Însăși denumirea sugerează că postmodernismul s-a format ca o nouă paradigmă culturală în procesul diferențierii de modernism.

Studiile referitoare la curentele și la orientările modernismului s-au supus multă vreme în Rusia compromisurilor și au fost incomplete din cauza restricțiilor de ordin ideologic. Modernismul rus a fost repus în drepturi, cel puțin la nivelul criticii, abia după perestroikă. În ultimii ani au apărut în Rusia și în afara granițelor acesteia articole valoroase despre problemele modernității și ale avangardei².

¹ J.F. Lyotard, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, București, Editura Babel, 1993, p. 9.

² Istoria studierii tendințelor și a curentelor moderniste (secolele al XIX-lea – al XX-lea) în Rusia și în URSS are o durată de cel mult patru decenii. Cele mai reprezentative nume în acest sens sunt: Zara Mints, I.P. Smirnov, I.R. Dering-Smirnova, D.R. Schaffer, J.J. Van Baak, J. Doherty, Ekaterina Bobrinskaia, Iu.I. Levin, D.M. Segal, R.D. Timencik, V.N. Toporov, T.V. Țivian, T.A. Belaia, V.I. Tiupa, L.A. Kolobaeva, M.I. Șapir, S.N. Broitman, R.D. Kluge etc.

Paradigma modernității literare ruse este definită de mai multe orientări, care au fost privite nu numai ca metode poetice, ci și ca filosofie de viață. Ele au avut un pronunțat caracter sincretic, cuprinzând aproape toate domeniile artei: pictura, arhitectura, sculptura, teatrul, literatura etc.

În studiul de față ne oprim asupra simbolismului, akmeismului, futurismului și imaginismului, selecția noastră fiind cât se poate de subiectivă. Evident că din discuțiile despre paradigma modernismului rus nu pot fi excluse grupări ca *Serapionovî bratia*, *OBERIU*, *OPOIAZ*, iar, dintre curentele artistic-literare, constructivismul. Specificul acestora în cadrul avangardei ruse va constitui obiectul unui studiu separat, care îl va continua și completa pe cel actual.

Textele moderniştilor ruși respectă trăsăturile modernismului european prin spiritul negator, prin afirmarea crizei literaturii și a limbajului, prin tentația ludică, avînd însă și trăsături proprii. La început, avangarda din Rusia, ca formă extremă a modernismului, a fost dominată de cea europeană. Ulterior raportul se va răsturna: avangarda rusă provoacă, de exemplu, schimbări de orientare în futurismul italian din faza sa târzie. În plus, constructivismul este considerat cea mai mare orientare avangardistă care a venit din Rusia în Europa, și nu invers, deși în multe privințe a rămas un îndemn boem, un proiect fantastic. Estetica modernismului se bazează în Rusia pe aserțiunea lui Hegel, conform căreia în secolul al XIX-lea arta trebuie să se orienteze către înțelegerea de sine, către definirea propriilor mecanisme.

Modernismul rus a însemnat înnoirea genurilor și a cuprins în sine note antimoderniste: de exemplu tendințele neoarhaice, notele obscurantiste, impulsul de a nega timpul și cauzalitatea. Aceste note apar mai ales între 1900 și 1910 la unii futuriști ruși (N. Goncarova, A. Krucionîh, M. Larionov, K. Malevici, V. Tatlin etc.). Reacția se explică tocmai prin faptul că ideologia modernismului a fost inițial împrumutată. După 1905 inteligența rusă a fost cuprinsă de o adevărată criză ideologică. Liderii noilor orientări s-au manifestat nu numai împotriva clasicismului, ci și împotriva altor mișcări de orientare modernistă. De exemplu, cubofuturiștii declară război simbolismului și mai ales akmeismului prin de-estetizare intensă, deși mulți dintre tinerii poeți au fost influențați de aceste orientări sau chiar s-au desprins din ele. Se remarcă disprețul profund pentru

literatura care se scria chiar în acel moment și pentru creatorii ei: M. Gorki, L. Andreev, A. Kuprin, I. Bunin, V. Briusov, A. Blok etc.

Moderniștii ruși s-au ocupat de conștientizarea și de depășirea limitelor raționale ale comunicării (prin limbajul transmental, de exemplu), de definirea atitudinii critice, de ascetismul formei (prin tendința către sinteză, către abstractizare și esențializare).

Există cel puțin doi termeni complecși care trebuie luați în discuție în contextul larg al culturii ruse: **Veacul de argint** și **postsimbolismul**.

Cu precădere în literatură, Veacul de argint (Serebrjannyj vek) nu trebuie ignorat în dezbaterile despre modernismul și despre avangarda rusă. Începutul Veacului de argint a fost corelat cu primii ani ai secolului al XX-lea, iar sfârșitul său a fost suprapus peste anumite perioade istorice (unii cercetători consideră că sfârșitul Veacului de argint va fi consemnat după anul 1917, o dată cu începerea Războiului Civil). S-a manifestat aproximativ între 1880 și 1921, cuprinzând prin urmare cele mai importante curente și grupări literare ale perioadei, începând cu simbolismul. Conform unor studii recente¹, se pare că termenul a fost introdus în uzul literar și critico-literar de către publicistul rus Ivanov-Razumnik (1878-1946) în anul 1924. Mult timp expresia fusese atribuită filosofului și publicistului Nikolai Berdiaev.

Cert este că denumirea a fost stabilită prin raportare la sintagma Veacul de aur (perioada în care a creat Pușkin) și s-a suprapus de fapt peste modernismul rus. A inclus și fenomenul emigrației ruse, deși numeroase studii tind să analizeze separat acest ultim fenomen. Prima utilizare a termenului a avut mai curând caracter peiorativ (veacul de *argint*, urmând celui de *aur*), ca exprimare a regresului, a decadenței. De fapt, sintagma a fost folosită în sens cronologic, nu calitativ. Veacul de argint a marcat o nouă etapă în cultura rusă, diferită de perioada clasică, și care a urmat dezideratele artei noi.

Postsimbolismul rus, ca fenomen remarcabil al culturii ruse, are ca limite simbolismul rus și neoavangarda. Noțiunea de postsimbolism a intrat în uzul teoreticienilor literaturii destul de târziu, în jurul anului 1977, fiind

¹ Vezi Omry Ronen, *Silver Age of Russian Culture. Intentions and Inventions. Materials and Studies in History of Russian Culture*, 4/2000, coordonator I.V. Permiakov.

folosită de I.P. Smirnov în studiul *Художественный смысл и эволюция поэтических систем* (Sensul artistic și evoluția sistemelor poetice). Are un caracter strict convențional, se referă la perioada cuprinsă între 1910-1930 și marchează criza simbolismului.

Dintre mișcările modernismului rus, cea mai importantă și mai puternică a fost **simbolismul**.

În Rusia, ideile simbolismului au venit din Franța și din Germania. Anul nașterii simbolismului rus a fost considerat 1892, când a apărut cartea poetului, prozatorului și publicistului rus Dimitri Merejkovski (1866-1941), *Символы* (Simbolurile). După doi ani este editat de Valeri Briusov primul volum (dintre cele trei) al culegerii *Русские символисты* (Simboliștii ruși).

În 1893, a fost citit public articolul D. Merejkovski, *О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы* (Despre cauzele decăderii și despre noile tendințe din literatura rusă modernă), în care se arată că în Rusia au apărut semnele artei simboliste. Articolul a fost considerat declarația poetică detaliată a simboliștilor ruși, manifestul lor explicit. D. Merejkovski sublinia trei condiții fundamentale ale artei noi: conținutul mistic, simbolurile și extinderea sensibilității artistice.

Alte idei care au conturat estetica simbolistă au fost exprimate de K. Balmont, în *Элементарные слова о символической поэзии* (Cuvinte fundamentale despre poezia simbolistă, 1900), de V. Briusov, în *Ключи тайн* (Cheile misterelor, 1904), *Творчество* (Creația), *Юному поэту* (Unui tânăr poet), de A. Belii, în *Критицизм и символизм* (Criticism și simbolism), *Символизм как миропонимание* (Simbolismul văzut ca o concepție despre lume), de V. Ivanov, în *Две стихии в современном символизме* (Două stihii ale simbolismului modern), *Мысли о символизме* (Gânduri despre simbolism), *Заветы символизма* (Preceptele simbolismului) etc.

Majoritatea cercetătorilor conchid că simbolismul rus nu este nici pe departe o pastişă a simbolismului francez, ci o revenire individualizată, din perspectiva culturii ruse, la arta arhaică a simbolurilor și o abordare mistică a acesteia. Evident însă că simbolismul rus a urmat linia celui francez prin trăsăturile fundamentale: folosirea simbolului pentru a sugera corespondențele dintre elementele universului, sugestia, stările confuze,

inefabile, vagi, imaginile fluide, sinestezia, muzicalitatea versurilor, tematica specifică (spațiul citadin, nevrozele, spleen-ul, exotismul, solitudinea) etc. Ekaterina Bobrinskaia subliniază descendența liricii moderne din estetica „poetilor blestemați”: „Деформация устойчивых и детерминированных внешней ситуацией или предписанных культурой контуров собственного Я – постоянная тема у французских проклятых поэтов. [...] Именно в их поэзии многие исследователи видят исток характерной для искусства XX века установки, согласно которой: «Поэтическое становление требует самоувечья, оперативной обезображенности души. Ради того, чтобы достичь неизвестного» (H. Friedrich, *Die Struktur der modern Lirik*, Hamburg, 1966)”¹.

Symbolismul rus, manifestat între 1892-1912, a apărut pe un fundament mai curând social, decât psihologic. Ideologic, simboțiștii s-au detașat în mod ostentativ de modelul social comun, fiind deziluzionați de programul cultural-politic al narodnicismului. A fost o tentativă de evadare din realitate în planul filosofiei idealiste, al receptării individualiste a lumii.

Ca și symbolismul francez sau german, cel rus nu a fost o mișcare unitară, putând fi împărțit după mai multe criterii: cronologic, geografic sau ideologic. Din punct de vedere cronologic, au existat *simboțiștii vârstnici* (1890) și *simboțiștii tineri* (1900-1910). Primii erau numiți și *decadenți*. Geografic, s-au diferențiat cei care au creat la Moscova de cei care au creat la Sankt-Petersburg. Această delimitare geografică a fost mai importantă pentru *simboțiștii vârstnici*, dintre care s-au remarcat „misticii petersburghezi”. Ideologic, au existat scriitorii de orientare individualistă (*decadenți*), pe de o parte, și, pe de altă parte discipolii lui Vladimir Soloviev, pentru care era esențială ideea unității totale, absolute, a dizolvării personalității în Dumnezeu, în popor, în natură.

Decadentismul a reprezentat ansamblul unor fenomene de criză de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, marcate de sentimentul lipsei de speranță, de inacceptare a existenței, de accentuare a individualismului. Era o denumire generală pentru curentele antirealiste (apărute în literatura și în arta claselor pe cale de dispariție), caracterizate prin involuție, regres, disoluție a valorii. Paralel, în Franța se înțelege prin

¹ Ekaterina Bobrinskaia, *Концепция нового человека в эстетике футуризма*, «Вопросы искусствознания», 1-2/1995, p. 494.

decadentism un curent de la sfârșitul secolului al XIX-lea, apropiat ca formulă artistică de simbolism, în care se va dizolva.

Vorbim despre o estetică a decadentismului în literatura rusă între anii 1890-1900. Decadentismul rus sintetizează tendințele unor curente literar-artistice de la granița secolelor al XIX-lea – al XX-lea, care opun realității o lume a stărilor de spirit subiective, considerată ca singura autentică. Decadentismul și unele școli moderniste din Rusia își au punctul de plecare în estetica romantismului. Cel mai important principiu, preluat de la romantici, este că arta reprezintă un prag de trecere spre „altceva”, fiind în primul rând transcendentă. Decadentismul rus a afirmat preeminența subiectului creator asupra obiectului: subiectul are tendința de a reduce importanța obiectului (prin care se înțelege lumea exterioară). S-a vorbit astfel despre un panestetism al decadentismului¹ care constă în prețuirea exclusivă a formei artistice, considerată independent de conținut, opusă realității și vieții sociale. Pentru decadentiști, subiectul creator este singurul purtător al adevărului estetic. Realitatea exterioară (istorică, socială, chiar autobiografică) este ne semnificativă, numai cea construită ca emanație a trăirilor subiectului interesează estetica decadentismului. Toate valorile sunt relative, oscilatorii, nu există „sacru” și „profan”, „superior” și „inferior”. Autorul se autosacralizează și construiește imaginea universului după propriile canoane estetice, care nu implică eticul. Astfel, dacă în romantism, subiectul creator se manifesta în comuniune cu realitatea exterioară, în decadentism singura lume posibilă este cea interioară.

În literatura rusă, atât autorii decadentiști, cât și cei avangardiști s-au declarat pe sine unica sursă a transcendentului și unica realitate estetică: „Я люблю себя как Бога” (Zinaida Hippus), „Я - Бог таинственного мира,/ Весь мир в одних моих мечтах...” (F. Sologub), „Трансцендентное во мне и моё...” (A. Krucionîh). Acest individualism pronunțat a determinat două tipuri de erou liric: cel care fuge de societate, care se izolează într-o lume iluzorie și proslăvește moartea (simbolismul rus timpuriu) și cel care este activ, grandios, viteaz (manifestat în anii primei revoluții ruse – 1905-1907). Decadenții ruși au absolutizat frumusețea, exprimându-și crezul într-o frumusețe nepământească care poare revela

¹ Vezi Zara G. Mints, *Блок и русский символизм*, «Литературное наследство», t. 92, Moscova, Nauka, 1980, p. 107-171.

diversitatea și profunzimea lumii materiale (K. Balmont); din această perspectivă au fost destul de aproape de ideea lui F.M. Dostoievski, că frumusețea va salva lumea.

După cum afirmam anterior, o temă fundamentală a decadenților ruși a fost relativismul: în viață sunt multe adevăruri, dar nici unul nu este mai bun decât celălalt, iar Răul este egal cu Binele. Ideea apare mai ales la V. Briusov. În plus, acești nihiliști ruși preferau Răul Binelui, înțelegând Răul nu la nivel superficial, ci ca forță universală, capabilă să curețe lumea de banalitatea cotidiană, de cenușiul mentalității mic-burgheze (concepția lui F. Sologub). Astfel, Răul mărunț, din viața de zi cu zi, nu putea fi eliminat și asimilat decât de o forță superioară, de aceeași natură, de un Rău universal. Aici transpare și o veche concepție despre creția artistică, și anume că ea este consecința cumulării unor forțe negative. Astfel, pentru decadenți, artistul, creatorul, își asumă adesea imaginea demonului, a diavolului. Pentru Briusov forța distructivă a revoluției era asociată cu imaginea lui Lucifer. Diavolul, în lumea decadentismului, nu poate fi descris ca o forță negativă, din moment ce nu există valorile de Bine și de Rău („О, мудрый Соблазнитель,/ Злой Дух, ужели ты –/ Непонятый Учитель/ Великой Красоты?”, Zinaida Hippus, *Гризельда*).

Într-un studiu despre Eminescu, apărut recent la noi, se sintetizează trăsăturile poeziei decadente, valabile și pentru decadentismul rus: „Tipologia artistului decadent se deschide cu groteștile reprezentări baudelairiene, – aceea a albatrosului, a lebedei – ce va înregistra alternanțe în maniere extrem de diferite a două atitudini: una a celor ce interpretează condiția dezrădăcinatului ca un semn evident al propriei incapacități patologice de a trăi viața reală, și alta a celor ce opun ostracizării sociale avânturile titanice ale unei conștiințe superioare, care revendică pentru sine o funcție clarvăzătoare. În orice caz, ambele poziții nu fac altceva decât să reconfirme ceea ce am spus mai sus: noile instanțe iraționaliste, ce îi vor determina pe decadenți să se adape din izvorul lui Schopenhauer, pentru a-și trasa apoi o direcție proprie de gândire; se nasc din acea disensiune care, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, apare ca un divorț inevitabil între artă și știință, între gândirea științifică și creativitatea artistică, între logică și fantezie, în care, pe bună dreptate, artiștii, neputincioși, vedeau o amenințare prevestind triste consecințe. E important de observat senzația de neputință

pe care poetul o are față de propria-i operă, până acolo încât ea va deveni nu rareori chiar obiect al discursului poetic, constituindu-se, astfel, într-un semn distinctiv pentru întreaga poezie decadentă”.¹

După cum se observă, simbolismul rus a fost destul de neomogen; la începutul anului 1900 cuprindea trei direcții bine conturate:

- Prima direcție, avându-i în frunte pe D. Merejkovski și pe Zinaida Hippus, corela arta cu ideea căutării lui Dumnezeu. Acești scriitori s-au desprins de tradițiile progresiste (în plan politic, social și economic) ale literaturii și au afirmat noi principii de creație.

- A doua direcție (reprezentată de V. Briusov și K. Balmont), a definit noua orientare ca fenomen pur literar, prin receptarea impresionistă a realității.

Aceste două direcții au fost constituit așa-numita etapă a *simboliștilor vârstnici* sau *decadenți*.

- A treia direcție, a *simboliștilor tineri* (A. Blok, A. Belîi, Vl. Soloviov), a susținut ideea cunoașterii lumii prin intermediul divinului, în spiritul filosofului religios și a poetului Vl. Soloviov.

Conținutul mistic al simbolismului rus provine din filosofia idealistă, de la principiul că spiritul, ideea, conștiința sunt factori primordiali, iar existența, materia, natura sunt factori secundari, de unde rezultă raportul de opoziție dintre terestru și cosmic, dintre lumea reală și cea spirituală. În concepția simboliștilor ruși lumea reală este mărunță, palpabilă, cognoscibilă și rațională. Scopul suprem este atingerea *sufletului lumii*, o entitate ideală, subtilă, desprinsă de rațiune, accesibilă numai sufletului și spiritului. Artă este mijlocul de transformare a lumii terestre rudimentare. Rolul poetului simbolist este de a transgresa lumea terestră cu ajutorul simbolului, al inuiției, al iraționalului. Simbolul este un șir nesfârșit de sensuri, este apogeul polisemiei și al nuanțelor semnifice.

Simboliștii tineri, care au debutat la începutul secolului al XX-lea, s-au declarat oponenții *decadenților* pe care-i numeau „magi negri”, ei înșiși numindu-se „magi albi”, teurgi. Spre deosebire de *simboliștii vârstnici*, cei *tineri* își asumau rolul de proroci, de intermediari ai voinței lui Dumnezeu

¹ Vezi Sauro Albisani, *Geniul morții. Eminescu între romantism și decadentism*, în Mihai Eminescu. *Poesie/Poezii*, ediție bilingvă italiano-română, sub îngrijirea lui Marin Mincu, Constanța, Ed. Pontica, 2000, http://www.pontica.ro/alte_eminescu2000_poesie_txt.htm

(A. Blok, A. Belfi, V. Ivanov). Ei credeau în existența reală a lumii ideilor divine, credeau că antiteza dintre lumea materială și cea ideală, dintre cea a armoniei divine și cea a haosului terestru, nu este definitivă și veșnică. Presimțirea unei noi lumi i-a preocupat și pe *misticii petersburghezi* (D. Merejkovski, Zinaida Hippus), această presimțire fiind impregnată cu note tragice, pesimiste. Conceptele-cheie și motivele literare specifice simbo-lismului rus sunt: eternul feminin, peisajul tainic, umbrele, focul (ca purificator universal și etern), iubirea mistică, eternitatea, imaginea preafrumoasei doamne, mitologia etc.

Simboliștii ruși au relevat asemănările dintre poezie și textul mitologic: textul mitologic, fiind un text deschis, nu are început și sfârșit, nu are limite între autor și lector, se manifestă printr-un ritual și nu se supune delimitărilor de tipul adevărat-fals. Aceleași legi sunt urmate și de textul poetic. S-a recurs des la mitologia antichității (V. Ivanov) sau a fost creată o mitologie a contemporaneității (A. Blok). Pentru V. Ivanov originile mitului erau în trecut, pentru A. Blok în prezent, iar pentru Belfi în viitor. Ultimul este, desigur, apropiat de teoriile futurismului, mai ales prin nota utopică.

Simboliștii ruși au acordat o importanță deosebită sonorităților cuvântului, calităților sale ritmice (K. Balmont și V. Briusov), nu au ignorat textul poetic din punct de vedere formal și au fost preocupați de reprezentările vizuale ale acestuia.

Atât *decadenții*, cât și *simboliștii tineri* au receptat revoluțiile din 1905-1907 ca pe niște stihii, comparându-le cu o furtună, cu o inundație și au fost cuprinși rapid de patosul revoluționar. În general, pentru simboliștii ruși, mai ales pentru cei *tineri*, revoluția a avut caracter spiritual, nu politic. A avut pentru ei un „caracter misterios”, un act al unei drame de proporții cosmice, cu note apocaliptice (destrămarea țarismului a coincis cu moartea lumii vechi). În anul 1907, simbolismul intră într-o perioadă de criză, începând să piardă teren.

Ca reacție la simbolism au apărut celelalte trei orientări importante ale modernității literare ruse, incluse în denumirea de postsimbolism: akmeismul, futurismul și imaginismul.

Akmeismul este o direcție din poezia rusă a anilor 1919-1920 și s-a manifestat în condițiile crizei culturii burgheze. Numele este preluat de la

grecescul *akme* (vârf, culme). *Akme* însemna pentru akmeiști punctul maxim de echilibru între cer și pământ. S-a folosit și termenul de *adamism*, în manifestele lui S. Gorodețki și N. Gumiliov, cu semnificația existenței unui nou pământ și unui nou Adam, nu ceresc, ci terestru.

Ca nici un alt curent al momentului, akmeismul s-a supus cel mai greu caracterizării și delimitării. Bazele studierii științifice a curentului au fost puse în articolul lui V.M. Jirmunski, din 1916, *Преодолевшие символизм* (Cei care au depășit simbolismul). Aici s-a dat prima definiție a akmeismului, un reper pentru toți cercetătorii de mai târziu: în locul personalității complexe, haotice, izolate se propune diversitatea lumii exterioare, în locul lirismului emoțional și muzical – claritatea și grafismul în îmbinarea cuvintelor (în sensul redării conținutului în linii fruste, în sensul simplității și al simplificării), în locul pătrunderii mistice în tainele lumii – empirismul psihologic elementar și precis.

Mult timp după acest moment, cam până la începutul anului 1960, nu au mai apărut studii importante despre akmeism în Rusia. Noțiunea de *poetică akmeistă* s-a afirmat cu legitimitate în exegezele ruse sau occidentale abia prin anii '70.

O primă formă de manifestare a akmeismului a fost constituirea unei noi școli de poezie, *Academia poetică*. Din 1911 titulatura este *Цех поэтов* (Atelierul poezilor, 20 octombrie 1911), la inițiativa lui Nikolai Gumiliov și a lui Serghei Gorodețki. Denumirea formulează destul de expresiv concepția akmeiștilor despre poezie: tehnica versificației este un meșteșug, el trebuie deprins, ca și simțul estetic, care trebuie educat. De aceea, la întâlniri erau citite și analizate versuri și orice imputare trebuia argumentată riguros. Revista „Apollo” a devenit organul de presă, iar sediul revistei – locul unde studiile și experimentele poetice sunt concepute, discutate și aplicate.

La sfârșitul anului 1912, Gumiliov și Gorodețki au luat decizia de a transforma o școală literară într-un curent. Dintre creatorii de la *Atelierul poezilor* au ales patru (Anna Ahmatova, Osip Mandelștam, Mihail Zenkievici, Vladimir Narbut), la care au adăugat propriile nume, în calitate de fondatori. În anul 1913, gruparea a devenit oficială. În primul număr al revistei petersburgheze „Apollo” au apărut două articole, scrise de inițiatorii mișcării, în care se explicau pricipiile estetice ale akmeismului: *Наследие символизма и акмеизм* (Moștenirea simbolismului și akmeismul,

N. Gumiliov, 1913), *Некоторые течения в современной русской поэзии* (Câteva curente în poezia rusă modernă, Gorodețki, 1913). Un al treilea articol, *Утро акмеизма* (Dimineața akmeismului), este scris de Osip Mandelștam (1919). A existat și o tendință de stânga a akmeiștilor, susținută de V. Narbut și de M. Zenkievici, care au intenționat la un moment dat să se alăture aripii cubofuturiste *Hylea*.

Dintre curentele moderniste care s-au manifestat în Rusia, akmeismul rus este cel care a provocat cele mai multe polemici. Componenta orientării era neomogenă, motiv pentru care futuristul Nikolai Burluik, care participă la un moment dat la întâlnirile akmeiștilor, afirmă că *Atelierul poezilor* era un fel de parlament în care erau reprezentate toate partidele literare. Componenta pestriță a grupării (simboliști, futuriști în formare – Nikolai Burluik și Velimir Hlebnikov – și alți artiști „pasageri”) demonstrează că gruparea nu a fost o coaliție antisimbolistă, ci mai curând o adunare postsimbolistă a poezilor. Opoziția față de simbolism s-a menținut, dar nu era negată tehnica de creație a poeziei simboliste, ci erau repudiate idealismul și tendința utopică a acesteia. Akmeiștii considerau că atitudinea față de realitate, promovată de simboliști, a determinat pierderea gustului pentru autenticitate. Akmeismul impune concepția conservării valorilor culturale, considerând că întreaga cultură constituie de fapt memoria omenirii. De aceea legăturile akmeiștilor cu literatura clasică vor fi destul de solide. Sentimentul istorismului a definit permanent creația akmeiștilor, în sensul transformării cuvântului în fapt.

În orice caz, obiectivul mișcării nu era nici pe departe conturarea unei doctrine estetice, ci formarea unei categorii speciale de poezii, poezii-universali. Temele erau dintre cele mai variate și cu o recurență semnificativă la diferiți scriitori: clădirea Amiralității din Petersburg, Edgar Allan Poe, barul american, o zi de iarmaroc în Evul Mediu, catastrofele cosmice etc. La akmeiști apare frecvent epitetul *pământesc*, cu o multitudine de sensuri (omenesc, fizic, trupesc, băștinaș, autohton, laic, civil, cultivat, păgân, precreștin, păcătos, profan, banal, cotidian etc.).

În manifestele akmeismului domina ideea „echilibrului viu” (*живое равновесие*) între cosmic și terestru, între rațional și mistic, între fiziologic și spiritual. Poezia cuprindea tema vieții, a morții și a lui Dumnezeu și trebuia să fie o reflectare a lumii reale într-un limbaj simplu, epurat de

analogii, de demersuri metafizice. Ironia apare des la akmeiști, de la formele blânde (Anna Ahmatova și O. Mandelștam) la cele grotești (V. Narbut).

Astfel, akmeismul a fost socotit o încercare de conciliere și de echilibru între simbolism și realism. Cuvântul trebuia să reunească atât funcția denominativă și concretă, cât și funcția conotativă și metaforică. Akmeismul a fost considerat și un *neoclasicism* (prin ideea echilibrului artistic și a exersării și a deprinderii tainelor tehnicii poetice), și un *neoparnasianism* (prin unele trăsături preluate de la parnasianism: expresia savantă, impersonală, obiectivă, imagismul rafinat, virtuozitatea formei, reprimarea subiectivității, sonoritatea cuvintelor, bogăția și raritatea rimelor). Numele lui Kant este des pomenit de akmeiști, în sensul că ideile sale despre categoriile apriorice care sunt postulate obligatorii ale rațiunii practice sunt agreate de akmeiști. Din acest punct de vedere, s-a afirmat că akmeismul a ilustrat și un *neokantianism*. Teoreticianul rus M.L. Gasparov consideră că akmeismul a mers pe linia parnasianismului, futurismul pe cea a simbolismului, iar simbolismul pe cea a romantismului. Akmeismul a instaurat un echilibru între ironie și patos metafizic, între modelul noului Adam și Teophile Gautier (pe care N. Gumiliov l-a inclus în rândul personalităților-reper, alături de W. Shakespeare, F. Rabelais și F. Villon).

Atelierul poezilor a existat, membrii au existat, dar akmeismul ca fundament ideatic-estetic pentru cei șase poeți a fost insuficient. Când se vorbește despre akmeism, se afirmă uneori ironic că nu se stie *despre cine* se vorbește, adică disputele în privința componenței acestei orientări sunt încă vii.

Numeroși exegeți au reproșat akmeiștilor că din poezia lor lipsește tragismul, lipsește trăirea extremă, lipsesc, cu alte cuvinte, elementele esențiale ale unei lirici. Akmeiștii au eliberat detaliul concret de încărcătura metafizică. Scopul lor nu a fost să renege misticismul din poezie, ci să realizeze un echilibru între mistic și pământesc.

Urmele akmeismului s-au păstrat, din păcate, numai în cultura rusă. Ca orientare literară și ca una dintre tendințele generale de dezvoltare a limbajului poetic, akmeismul a avut o importanță semnificativă asupra literaturii emigrației ruse.

Paradigma avangardei literare ruse cuprinde **imaginismul**, care nu s-a manifestat cu aceeași vehemență ca futurismul. Începutul imaginismului rus a fost marcat de *Декларация* (Declarația) din 1919, în care se vorbește despre caracterul inovator al noii orientări, prin raportare la futurism. Vadim Șerșenevici afirma înainte de apariția *Declarației* că poezia este arta îmbinării cuvintelor autotelice¹, a cuvintelor-imagini. A fost organizată prima expoziție a grupului, *Выставка стихов и картин имажинистов* (Expoziția de versuri și tablouri ale imaginiștilor), la Moscova, în Muzeul Politehnic. Apoi este înființată, tot la Moscova, la inițiativa lui Esenin, *Ассоциация вольнодумцев* (Asociația liber-cugetătorilor), iar revista imaginiștilor a devenit „Гостиница для путешествующих в прекрасном” (Hotelul pentru călătorii în Frumos). Imaginiștii s-au împărțit, convențional, în două grupe, una care îi cuprindea pe S. Esenin, I. Gruzinov, R. Ivnev, S. Kusikov, și alta din care făceau parte A. Marienhoff, V. Șerșenevici, G. Iakulov. Primii înțelegeau imaginea poetică drept mijloc artistic, ceilalți, drept scop.

V. Șerșenevici afirma în 1923 că imaginiștii au intrat în literatură purtând lozincile romantismului idealist. În anul 1921 în grupare are loc o ruptură, determinată de articolul lui Esenin, *Быт и искусство* (Existența și arta), în care autorul polemizează chiar cu unii dintre imaginiști. Ulterior el se retrage din grupare, care se destramă în 1927.

Pentru imaginiști poezia era o cadență a imaginilor. Imaginiștii au exprimat iminența fatală a antagonismului dintre artă și stat. Au asimilat formele extremiste ale futurismului timpuriu și au protestat împotriva orientării politice a acestuia în perioada de după Revoluția din Octombrie (în particular au publicat articole acide la adresa lui V. Maiakovski). Un loc important în cadrul mișcării l-a ocupat Serghei Esenin, care a subliniat necesitatea legaturii dintre imaginarul poetic, pe de o parte, și expresivitatea limbii ruse și spiritul creației populare, pe de altă parte. Pentru imaginismul rus cuvântul comportă simultan tema poetică și conținutul. Unul dintre principiile imaginismului a fost exprimarea convenționalității artei, desprinderea ei de condiționările sociale și etice. Imaginiștii ruși considerau că arta nu reflectă obiectul, ci imaginea lui. Astfel, poezia imaginiștilor se îndepărtează de realitate și consideră că prioritatea este arta.

¹ *Autotelic*: cuvânt care conține în sine scopul, care are finalitate lăuntrică.

Cu imagismul (curent modernist din poezia engleză și americană, din anii 1910-1920), imaginismul rus prezintă similitudini de denumire și câteva asemănări de concepție. Teoreticienii imagismului au fost filosoful englez T.E. Hulme și poetul american E. Pound. Ei au reunit filosofia intuitivismului și teoriile formale ale simbolismului francez, au elogiatur natura, impresiile spontane, imaginea pură, versul liber, ca reacție la decorativismul, la sentimentalismul și la frumusețea artificială a epigonilor romantismului. Particularitățile imagismului au fost: practicarea limbajului colocvial, lipsit de înfrumusețări inutile, varietatea și libertatea prozodică și tematică, folosirea liberă a imaginilor, alegerea spontană a subiectului, care putea fi preluat din realitatea cotidiană, concizia și claritatea impresiilor, concretețea imaginilor.

Părintele imagismului, Ezra Pound, a dat o definiție a imaginii în consens cu practica poezilor ruși. El a spus că imaginea este un complex intelectual și emoțional dintr-un moment bine determinat. Cu alte cuvinte, imaginea reunește cele mai îndepărtate aspecte emoționale și raționale.

În estetica imaginismului rus este preluat de la futuriști conceptul de cuvânt autotelic, numai că poeții imaginiști atrag atenția asupra rădăcinii cuvântului. Este omis intenționat aspectul sonor al cuvântului și se subliniază triumful imaginii asupra sensului. Imaginiștii ruși considerau că imaginea se ascunde în rădăcina cuvântului, iar sensul în gramatică, în general în desinențe. Dintre părțile de vorbire este repudiat verbul. Sunt negate regulile gramaticale și orice formă de epicitate. Este încurajată abundența tropilor, chiar saturația de metafore. Se mizează pe imagini arhetipale, ale lumii țărănești ca simbol general, fără referire la vreo perioadă istorică bine determinată, considerându-se că omul, care trăiește într-un prezent continuu, repetă la infinit niște gesturi arhetipale cărora nu li se poate sustrage.

Deși important, nu imaginismul a definit spiritul și specificul avangardei ruse, ci futurismul.

Futurismul rus este cea mai mare orientare literar-artistică a avangardei secolului al XX-lea din Rusia. Mult timp a fost vehiculată ideea că futurismul a fost o mișcare decadentă și mic-burgheză, ceea ce a limitat sfera cercetărilor asupra curentului.

Matei Călinescu identifică două direcții ale avangardei, ambele având ca numitor comun ideea de negare: o direcție care pune accent pe noutate, pe modernitate, pe inovație stilistică, pe limbaj (futurismul și constructivismul) și a doua direcție orientată spre „imaginație ca facultatea de a crea imagini”¹, pe o anumită psihologie a profunzimilor, pe inconștient, pe vis. Numeroși cercetători au arătat că avangarda rusă a fost generată de simbolismul rus.

A. Flaker a realizat o comparație între cele două orientări². Astfel, cercetătorul consideră că simbolismul s-a caracterizat prin limbaj poetic special, omogen, prin supremația lirismului, prin criptarea și disimularea construcției și a procesului de creație a textului, prin individualitatea poetică bine conturată a autorului, ce reiese din text, prin pasivitatea cititorului, prin funcția estetică a operei, prin distanța considerabilă dintre artă și realitate, prin personalitatea creatoare valoroasă, de excepție. În avangardă, limbajul este neomogen, cu amestecuri de stiluri funcționale și registre ale limbii (colocvial, publicistic etc.), este prioritară tendința de ștergere a granițelor dintre genuri și specii, construcția textului este „la vedere”, opera este deschisă, perfectibilă, autorul este demiurg, unic sau colectiv (reprezentativ), cititorul este activ și-și poate schimba atitudinea față de text, aprecierea estetică este o modalitate de apreciere morală și socială a textului, distanța dintre artă și realitate este mică, artistul este un făurar, întotdeauna autocritic.

Simboliștii erau teurgi preocupați de eternitate, avangardiștii sunt poeți-meșteșugari preocupați de istorism. Din proroc poetul se transformă în colocutor, în partener de discuție. El devine un artist „periferic”, în sensul că se află la marginea/suburbia mentalității sociale și a culturii oficiale. De exemplu, eroul lui S. Esenin este uneori o ipostază a „șarlatanului”, a „huliganului”, iar la Maiakovski este „un risipitor”, „o mână-spartă”. Din acest moment începe transformarea cititorului în coautor, tendință care va fi definitivată în postmodernism.

¹ Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, București, Editura Paralela 45, 2005, p. 151.

² Vezi A. Flaker, *Ruska avangarda*, Zagreb, 1984, apud N.V. Krîlova, *Медный век. Очерк теории и литературной практики русского авангарда (учебное пособие)*, Petrozavodsk, 2000.

Componenta futurismului rus a fost neomogenă din punct de vedere social și al nivelului intelectual al membrilor, nemaivorbind despre calitățile lor poetice. Majoritatea au provenit din rândurile intelectualilor progresiști (raznocineți). Pentru că nu aparțineau clasei nobilimii, nu aveau sentimentul unui loc stabil, erau veșnic rătăcitori și frământați de sentimente nihiliste.

Concepția despre lume a futuriștilor nu a fost unitară. Prin termenul de *futurism* s-a înțeles în Rusia un amalgam de orientări avangardiste. În literatura rusă au existat astfel mai multe „futurisme”: grupul *budetliane* (1909-1915) sau al *cubofuturiștilor*, în frunte cu V. Hlebnikov, D. Burluiuk, V. Lifșiț, V. Maiakovski, A. Krucionîh; *egofuturismul*, apărut la Petersburg în 1911, avându-l în centru pe poetul Igor Severianin; grupul *Mezanin poezii* (Mezaninul poeziei), apărut în 1913, considerat corespondentul moscovit al egofuturismului, care l-a avut ca animator pe V. Șerșenevici; grupul *Centrifuga* (1914-1922), în frunte cu trioul N. Aseev, S. Bobrov, B. Pasternak.

În 1910 apare, sub auspiciile *cubofuturiștilor*, volumul *Садок судей* (Heleșteul judecătorilor) redactat de așa-numiții *poetți-tapetari* sau *poetți-clovni*, catalogați de critică drept nihilști și pseudopoetți. Semnificația programatică pentru mișcare o are manifestul din volumul *Пощечина общественному вкусу* (O palmă dată gustului public, decembrie 1912), semnat de David Burluiuk, Alexei Krucionîh, Vladimir Maiakovski și Velimir Hlebnikov. A urmat al doilea manifest, din *Садок судей II* (primăvara lui 1913), semnat de frații Burluiuk, Elena Guro, V. Maiakovski, V. Hlebnikov, A. Lifșiț, A. Krucionîh, Ekaterina Nizen.

Apogeul futurismului s-a produs până la începutul Primului Război Mondial. Volumele colective și individuale aveau nume ostentative (*Дохлая луна* – Stârvul lunii, *Рыкающий парнас* – Parnasul mugitor, *Танго с коровами* – Tangou cu vaci). Afirmările futuriștilor sunt provocatoare: „Numai noi suntem imaginea timpului nostru [...]. Academia și Pușkin sunt hieroglifice indescifrabile. Să-i aruncăm pe Pușkin, pe Dostoievski, pe Tolstoi și pe alții de pe vaporul modernității”. David Burluiuk considera că poezia este o fecioară jerpelită sau o cocotă uzată, frumusețea un fleac profanat, sufletul o bodegă, cerul o zdreanță sau un cadavru, stelele sunt viermi îmbătați de ceață. „Copiii teribili” ai avangardei ruse au șocat publicul prin aspectul lor exterior: cubofuturiștii purtau jachete galbene, sacouri roz,

pelerine violet. Erau renumite în epocă jacheta galbenă a lui Maiakovski, vesta peticită și jobenul lui D. Burluiuk, costumul parizian *café au lait* al lui V. Kamenski, cu mănunchiuri de ridichi la butonieră, sau semnele misterioase pictate pe față. Futuriștii își răspândeau volumele și textele într-un mod inedit, din mână în mână: de exemplu, frații Burluiuk s-au dus într-o zi la o reuniune „mistico-simbolistă” a lui Viaceslav Ivanov și, după plecarea lor, fiecare membru al societății a scos cu uimire din servietă un text futurist, iar V. Hlebnikov, cu o figură nevinovată, oferea prin sălile restaurantelor, la mese, *O palmă dată gustului public* (renumitul manifest al futuriștilor ruși) în locul meniului. Spectacolele publice și lecturile futuriștilor începeau cu îndemnul „Plecați, e plictisitor!”, iar când vreun autor era chemat la bis administratorul sălii anunța că a fost dus între timp la casa de nebuni.

Editurile ajung adevărate organisme artistice, cu o filosofie proprie, cu o poetică proprie, chiar cu o mitologie. Cărțile sunt destinate nu numai citirii, ci sunt orientate și către vizual, către imagine. Antiestetismul demonstrativ reiese din faptul că textele erau tipărite pe hârtie ieftină de împachetat sau pe dosul hârtiei de tapet.

Egofuturiștii l-au avut în frunte pe Igor Severianin. El a organizat *Академия Эгопоэзии* (Academia de ego-poezie) în care au fost incluși: Konstantin Olimpov, Gheorghii Ivanov, Graal-Arelski (pseudonimul lui S.S. Petrov) etc. Din cauza divergențelor dintre membri, *Academia* s-a destrămat în 1912, după un an. Apoi, tot în spiritul *Academiei*, unul dintre cei care o frecventase la un moment dat, Ivan Ignatiev, a înființat *Интуитивная Ассоциация Эго-футуризм* (Asociația intuitivă a egofuturismului). Aceasta și-a încetat activitatea după sinuciderea lui Ignatiev, în 1914. Teoria egofuturismului este destul de lipsită de rezonanță. Severianin își declara poziția prin intermediul versurilor. Spre deosebire de cubofuturiști, care puneau accent pe cuvânt în sine (rezultă de aici un oarecare formalism), egofuturiștii puneau accent pe conținut. În 1913, I. Ignatiev afirma în manifestul egofuturismului: „Unitatea este egoismul. Divinitatea este unitatea. Omul este o fărâmă din divinitate. Nașterea este o fracțiune a eternității. Viața este o fracțiune în afara eternității. Moartea este vindecarea. Omul este un egoist”. Cea mai importantă contribuție a egofuturiștilor a fost

în domeniul rimei, care trebuia să cuprindă o combinație de vocale și de consoane, dar mai ales trebuia să conțină diftongi.

Mezaninul poeziei și *Centrifuga* au fost grupări moderate ale futurismului rus. Cea mai importantă figură de la *Mezaninul poeziei* a fost Vadim Șerșenevici. A pledat pentru intonația colocvială a versului, pentru primatul formei, nu al conținutului. A fost cel care a intermediat vizita lui Marinetti în Rusia, cel care i-a tradus manifestele și care a militat pentru solidaritatea celor două mișcări, solidaritate care nu a existat în fapt. Un reper fundamental în concepția creatorilor de la *Mezaninul poeziei* era *cuvântul-imagine* (creat cu ajutorul reflectărilor asociative), care va sta la baza unora dintre principiile imaginismului.

Centrifuga s-a format în 1914 și a rezistat mai mult decât alte grupări, până la începutul anilor '20. Din grupare au făcut parte S. Bobrov, N. Aseev, B. Pasternak (ultimul, înainte de a se asocia la mișcarea futuristă, a făcut parte din gruparea *Lirika*, unde se păstrau legături cu simbolismul). Membrii grupării posedau o erudiție serioasă și erau animați de căutări culturale profunde, de aceea *Centrifuga* a fost gruparea futuristă cea mai filologică și mai doctă. Nu a intrat în polemici semnificative. Obiectul de interes era lirica, pe care au încercat permanent s-o definească. Pasternak caracteriza futurismul în relație cu impresionismul și cu simbolismul. El vedea în istorie și în lirică doi poli ai vieții care se influențează constant. Pentru poezii grupării, accentul se mută de la cuvântul ca atare la structurile sintactice intonaționale și de ritm.

Din 1915 futurismul începe să decadă, programul lui va continua, dar pe alte baze, sub auspiciile LEF (*Левый фронт искусства*, Frontul de stânga al artei), din 1920.

Ideile futurismului, avansate de V. Maiakovski și V. Hlebnikov, aveau caracter utopic, fantastic, dar nu mistic. Apare obsedant ideea timpului istoric, dar nu a spațiului (de aici opoziția dintre oamenii unui anumit timp și oamenii unui anumit spațiu), cea a unirii Occidentului cu Orientul (Eurasia) la Hlebnikov. La Maiakovski, omul i se substituie lui Dumnezeu, preluând toate responsabilitățile universului (viața și moartea). Deși în ansamblu lirica futuristă este citadină, tema naturii nu lipsește. În plus, apar frecvent aspecte de natură moartă, unele grotești. Metafora este corelată cu

hiperbola. Se distrug regulile sintaxei, sunt eliminate prepozițiile, conjuncțiile.

Unul dintre cele mai abordate aspecte este cel al relației dintre futurismul italian și cel rus. Denumirea generică de futurism a fost folosită în Rusia prin simpla și superficiala analogie cu futurismul italian. Futurismul a pornit din Italia, dar a avut ecouri în multe state din Europa (formismul sau zonismul polonez, vibraționismul spaniol, vorticismul englez, stridentismul mexican). Nu ideile futurismului italian au fost originale, ci tonul violent și limbajul ostentativ. De fapt, toate aceste principii își aveau originea în ideologia politică, culturală și filosofică a complexului început de secol al XX-lea.

Ostentativ, Marinetti și-a publicat manifestele într-unul dintre cele mai importante ziare conservatoare din Europa („Le Figaro”). Futurismul italian ia accente naționaliste și intervenționiste. În mod exagerat, futurismul italian a fost considerat „arta oficială a fascismului”, lucru fals. Nici o doctrină totalitară nu a agreat în practică vreo formă a avangardei. Futurismul italian face apologia urbanismului (străzile orașului, cu aglomerația continuă, luminate ostentativ, cu vitrine strălucitoare), erei mașinii și a vitezei, este impregnat de un spirit agresiv și antiumanist, de un dinamism exagerat (obsesia vitezei); Marinetti avea cultul masculinității și recomanda misoginismul („Ce e femeia în comparație cu un aeroplan?”). Aceste aspecte au fost străine futurismului rus.

Ideile fundamentale ale futurismului rus au fost mai clare decât cele ale futurismului italian. Futurismul rus se împotriva vehement războiului, obiectivele sale erau revoluționare, antimilitariste, antiimperialiste. Se propovăduia întoarcerea la formele primitive ale limbajului care făcea odinioară parte din natură (Hlebnikov). Se experimentează grafica versurilor, poezia vizuală, cartea autografă. Textele futuriștilor ruși s-au remarcat prin mutații compoziționale, prin contrastele puternice dintre tragic și comic, dintre lirism și brutalitatea limbajului, dintre fantastic și banalitate gazetărească, ceea ce a dus la un colaj grotesc de stiluri, genuri și specii. Dintre toate tentațiile și dezideratele avangardei, pe futuriștii ruși i-a pasionat tema *omului nou*, futurismul rus fiind preocupat nu numai de inovațiile formale, ci și de căutările existențiale.

Și în privința limbajului poetic se evidențiază deosebiri față de obiectivele italienilor. Dacă rușii au acceptat ideea eliberării de regulile gramaticale și pe cea a destructurării sintactice, nu au acceptat în schimb ideea limbajului telegrafic, propunând o soluție cumva opusă, și anume îmbogățirea limbii prin noi modalități de creare a cuvintelor și prin îndepărtarea de livresc.

Manifestele futurismului rus pun în lumină ideile avangardei ruse, dintre care cea mai interesantă este necesitatea inventării unui limbaj propriu poeziei, limbajul *zaum'* (звумь), transrațional sau transmental, imaginat de Krucionîh, și declinarea rădăcinilor, propusă de Hlebnikov. Limbajul transmental al lui Krucionîh, experimentele lui Hlebnikov de formare a cuvintelor prin declinarea rădăcinilor (el obține de la verbul *liubit'* 400 de cuvinte noi) și alte experimente lingvistice subliniază caracterul inovator al futurismului rus care a folosit și metode artistice din folclor și din simbolistica mitologică. *Zaum'* este considerat creația cea mai radicală a futurismului rus. El este și astăzi subiect al unor polemici intense.

Limbajul transmental pornește de la ideea că prima consoană a unui cuvânt determină sensul întregului cuvânt, iar cuvintele care încep cu aceeași consoană au același sens. Principiul lui Hlebnikov este semantic, al lui Krucionîh accentuează încărcătura emoțională a cuvântului. Ambii au folosit ca punct de plecare cimiliturile pentru copii, ghicitorile, invocațiile magice. Evaluarea limbajului transmental de pe poziții teoretico-filosofice s-a făcut mult mai târziu. Concluzia a fost că susținătorii limbajului transmental au exploatat numai o latură a acestuia, situându-se în cele din urmă în opoziție cu limba însăși. Au existat analogii între limbajul poetic transmental și pictura nonfigurativă (Krucionîh/ suprematistul Malevici).

Futurismul literar rus s-a manifestat în strânsă legătură cu artele plastice și a afirmat permanent prioritatea picturii în definirea modernității. Futuriștii erau fascinați de formele artistice ale primitivismului pe care le-au resuscitat cu orice prilej. Multe dintre volumele lor erau litografiate. Dintre futuriștii ruși, cel mai legat de pictură a fost Maiakovski.

O inovație a futuriștilor este *cuvântul autotelic*. Se neagă semnele de punctuație, ortografia, sintaxa normativă. Maiakovski sintetizează ideile futurismului în prezentarea *Приведуууу сам* (Am venit singur, 1913): cuvântul împotriva conținutului, cuvântul împotriva limbii (literare,

academice), cuvântul împotriva rimei (muzicale, convenționale), cuvântul împotriva măsurii, cuvântul împotriva sintaxei, cuvântul împotriva etimologiei. Cuvântului i se conferă conținut în funcție de caracteristica sa fonetică, se consideră că nu ideea naște cuvântul, ci cuvântul naște ideea. Discuțiile despre atitudinea față de cuvânt au fost furtunoase în epocă. Pe futuriști nu-i mulțumea cuvântul-simbol care îndeplinise un rol hieratic în cadrul simbolismului. Futuriștii au subliniat esența materială a cuvântului și nu numai că i-au oferit acestuia concretețe, dar l-au și tratat ca pe un lucru concret.

Legăturile futurismului rus cu revoluția au fost de multe ori exagerate de către posteritate. În poezia futuriștilor de până în anul 1917, ideea revoluției sociale aproape că lipsește. Futuriștii s-au împotrivit permanent intervenției artei în politică și invers. Maiakovski afirma: „Se poate să nu se scrie despre război, dar trebuie să se scrie belicos”. Abia în timpul revoluției bolșevice, în paralel cu revoluția socială, Maiakovski încearcă să organizeze o revoluție culturală și morală. Va forma grupul *Comfutî* (futuraștii comuniști) și va edita revista „Искусство коммуны” (Arta comunei).

Primele scrieri ale avangardiștilor în general și ale futuriștilor în special au fost privite în Rusia ca o isterie grafomană și cenzura nu a văzut nici un pericol în manifestările excentrice, ostentative ale futuriștilor. După victoria Revoluției din 1917, cam patru ani au trăit avangardiștii ruși frenezia „comunismului eroic”. Cu timpul, realismul socialist va deveni singura cale oficială de urmat în artă. La începutul anilor '20 futurismul a încetat parțic să mai existe, iar în 1932, în URSS, se interzice oficial orice manifestare artistică de avangardă.

După cum se observă, modernismul rus a avut în general o evoluție paradoxală și dramatică, determinată de contrastul dintre setea de libertate a artiștilor și orientările pragmatice ale politicii. El a demonstrat relativitatea cultural-istorică a formelor și a mijloacelor de creație, a experimentat noi modalități de creație.

Toate curentele modernismului rus au fost, pentru literatura rusă, o poartă deschisă către universalitate și către sincronizarea cu literatura lumii.

Rolul semnificativ al modernismului rus în configurarea modernismului european nu poate fi contestat.

Bibliografie

- Baran, H., *Поэтика русской литературы начала XX века*, Moscova, Progress, Univers, 1993
- Belaia, G., *Авангард как богоборчество*, «Вопросы литературы», seria III/1992, p. 115-124
- Biriukov, S., *Теория и практика русского поэтического авангарда*, Tambov, 1998
- Bobrinskaia, E.A., *Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков. Очерки*, Moscova, 1999
- Bobrinskaia, E.A., *Русский авангард: истоки и метаморфозы*, Moscova, 2003
- Bogomolov, N.A., *В зеркале серебряного века. Русская поэзия нач. XX в.*, Moscova, 1990
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism. Avangardă. Decadență. Kitsch. Postmodernism*, București, Ed. Univers, 1995
- Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă)*, București, Editura Paralela 45, 2005
- De Micheli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Ed. Meridiane, 1968
- Dolgoplov, L.K., *На рубеже веков: о русской литературе конца XIX – нач. XX века*, Leningrad, 1984
- Gunther, H., *Художественный авангард и социалистический реализм*, «Вопросы литературы», seria III/1992, p.161-175
- Grigorescu, Dan, *Dicționarul avangardelor*, București, Editura Enciclopedică, 2003
- История русской литературы XX в.*, t. II, red. L.P. Kremențov, Moscova, 2002
- История русской литературы. XX век. Серебряный век*, red. G. Nivat, I. Serman, V. Strada, E. Etkind, Moscova, 1995
- История русской советской литературы. 1917-1940*, red. A. Metcenko, S. Petrov, Moscova, 1980
- История русской советской литературы. 40-70-ые гг.*, red. A. Metcenko, S. Petrov, Moscova, 1983
- Kluge, R.-D., *О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме (беседа с Е. Ивановой)*, «Вопросы литературы», 9/1990, p.64-77
- Kolobaeva, L.A., *Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX веков*, Moscova, 1990.
- Krîlova, N.V., *Медный век. Очерк теории и литературной практики русского авангарда (учебное пособие)*, Petrozavodsk, 2002

- Литературный авангард. Особенности развития*, red. L.N. Budagova, Институт славяноведения и балканистики, РАН, Moscova, 1993
- Maksimov, D.E., *Русские поэты начала века*, Leningrad, 1986
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare, A-G*, vol. I, București, Editura Eminescu, 1973
- Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969
- Morar, Ovidiu, *Avangardismul românesc*, București, Editura Fundației Culturale *Ideea europeană*, 2005
- Neuhauser, R., *Авангард и авангардизм (по материалам русской литературы)*, «Вопросы литературы», ediția III/1992, p.125-139
- Rudnev, V.P., *Словарь культуры XX века*, Moscova, 1999
- Русская литература XX века. Школы. Направления. Методы творческой работы*, Sankt-Petersburg, Logos - Moscova, „Высшая школа”, 2002
- Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания*, coord. V.N. Teriohina, A.P. Zimenkov, Moscova, Nasledie, 1999
- Smirnova, L.A., *Русская литература конца XIX – нач. XX века*, Moscova, 1993
- Современная русская литература. 50-80-ые гг.*, vol. I-II, red. A. Vocearov, G. Belaia, Moscova, 1987
- Sokolov, A.G., *История русской литературы конца XIX – нач. XX века*, ediția a IV-a, Moscova, 1999
- Тиура, V.I., *Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX в.*, Samara, 1998

Abstract

For quite a long time, the possibility of pursuing in-depth studies of modernism was compromised in Russia, and the studies that were produced were necessarily incomplete due to ideological restrictions.

Russian modernism tended to evince the features of European modernism, but it also had a set of its own features. In the beginning, the avant-garde in Russia, an extreme form of modernism, was dominated by the European model. Later, however, the relationship was inverted, and the Russian avant-garde triggered changes in, for instance, Italian futurism in its later phases. Russian modernism had a paradoxical and dramatic evolution, determined by the contrast between the artist's thirst for freedom and the politicians' pragmatic orientations.

Russian modernists demonstrated the cultural-historical relativity of forms and means of creation and experimented with new modes of creations. All currents of Russian modernism resulted in a synchronization of Russian and world literature, which is the

reason why the significant role of Russian modernism in the configuration of European modernism cannot be contested.

The current study deals with symbolism, acmeism, futurism and imagism in a corpus of texts of our own choice. The discussion of Russian modernism can overlook neither groups such as *Serapion's Brothers*, *OPOIAZ*, *OBERIU*, or artistic and literary trends among which we count constructivism. However, their particular relevance for the Russian avant-garde will be dealt with in a separate study.