

Poezie și revoluție

Ovidiu MORAR

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, România

Abstract: If the majority of the avant-garde writers and artists considered necessary at one moment to put their tools in the service of the proletarian revolution, they followed closely in fact the main theses of Marx and Lenin, in which they strongly believed for a while. The idea of a “proletarian” or “revolutionary” art (*i. e.*, of an art in the service of the proletarian revolution), discussed with a grain of salt by the main theorists of the Marxist doctrine (Marx, Engels, Lenin, Trotsky, etc.), was also emphasized in many writings of the avant-garde writers; thus, in 1930, the main surrealist publication symbolically changed its title from *La révolution surréaliste* to *Le surréalisme au service de la révolution*, as the French surrealists considered themselves in the service of the Comintern. Following their example, the first Romanian surrealists (Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun, S. Perahim, etc.) sustained in the fourth decade of the twentieth century the idea of an engaged art, and put their entire activity in the service of the proletarian revolution (during that period they also published political pamphlets and critical articles against the Romanian oligarchy, Fascism and the war in the left magazines of the time).

Keywords: poetry, avant-garde, surrealism, revolution, communism.

Dacă mulți dintre corifeii avangardei au considerat necesar la un moment dat să-și pună condeiul în serviciul cauzei revoluției proletare, ei n-au făcut decât să urmeze întocmai învățătura marxist-leninistă, în care au crezut o vreme (mai mult sau mai puțin îndelungată, după caz) cu toată tăria. Și dacă Marx privea istoria ca un proces dinamic generat de motorul luptei de clasă (*i. e.* „antagonismul dintre clasele exploatoare și clasele asuprite”¹), revoluția proletară, urmată de instaurarea dictaturii proletariatului, era văzută ca o etapă firească (recte necesară) în procesul de edificare a societății fără clase, în care ar fi trebuit să fie complet eradicată exploatarea omului de către om. Comunismul era definit de Marx „ca suprimare pozitivă a proprietății private – această autoînstrăinare a omului – și deci ca

¹ Karl Marx, Friedrich Engels, *Manișfestul Partidului Comunist*, ediția a II-a revăzută, Editura Nemira & Co., București, 2006, p. 26.

apropriere reală a esenței umane de către om și pentru om”.² Prin această suprimare „pozitivă” a proprietății private, vechile „moduri particulare ale producției” – religia, familia, statul, dreptul, morala, știința, arta etc. – care-l „înstrăinează” pe om, sunt la rândul lor abolite, omul reîntorcându-se de la acestea „la existența sa *umană*, adică *socială*”.³ În noua orânduire, cultura burgheză, apanajul vechii clase dominante, va fi, în mod natural, înlocuită de cultura proletară. Însă cum va arăta aceasta și dacă va fi chiar cu puțință în condițiile „dictaturii proletariatului”, nici Marx, nici Engels nu au oferit un răspuns edificator, ci mai degrabă se poate spune că au eludat chestiunea, descriind doar cum ar putea arăta în general societatea și implicit cultura viitoare în condițiile dispariției proprietății private și a diviziunii muncii – teoretic n-ar mai trebui să existe, de pildă, poeți, pictori, fizicieni, astronomi etc., ci oameni „universali” care, între altele, se vor ocupa cu poezia, pictura, fizica, astronomia etc.⁴, după cum n-ar mai trebui să existe culturi naționale, ci o singură cultură universală.

Pentru Lenin, celălalt ideolog important al comunismului și principalul artizan al revoluției bolșevice, noua cultură trebuie să fie pătrunsă de „spiritul luptei de clasă a proletariatului pentru înfăptuirea cu succes a scopurilor dictaturii lui, adică pentru răsturnarea burgheziei, pentru desființarea claselor, pentru înlăturarea oricărei exploatare a omului de către om”.⁵ Lenin, însă, consideră că noua cultură proletară nu poate face abstracție de vechea cultură burgheză, dimpotrivă: „Trebuie să preluăm întreaga cultură pe care ne-a lăsat-o moștenire capitalismul și cu ajutorul ei să construim socialismul”.⁶ În opinia sa, toate încercările de „a inventa o cultură proprie deosebită” sunt „greșite din punct de vedere teoretic și dăunătoare din punct de vedere practic”, căci e necesară: „Nu născocirea unei noi culturi proletare, ci dezvoltarea celor mai bune modele, tradiții, rezultate ale culturii existente din punct de vedere al concepției marxiste despre lume și al condițiilor de trai și de luptă ale proletariatului în epoca dictaturii sale”.⁷ Lenin combate aici concepția conducătorilor „Proletkult”-ului (Organizația pentru Cultura Proletară, fondată în 1917 la Petrograd de Bogdanov și Lunacearski), conform căreia cultura proletară ar fi trebuit creată în afara oricărei legături cu cultura trecutului, ca un experiment de laborator.⁸

Aceeași opinie în legătură cu cultura proletară împărtășește și celălalt conducător al revoluției bolșevice, Leon Troțki, într-o lucrare ce s-a bucurat de cel mai mare interes în epoca în discuție (*Literatura și Revoluția*, 1924). Pe urmele lui Marx, magistrul infailibil al tuturor ideologilor comunismului, Troțki admite (într-un capitol

² Karl Marx, *Manuscrisele economico-filozofice din 1844*, în Marx, Engels, Lenin, *Despre literatură și artă*, București, Editura Minerva, 1974, p. 46.

³ *Ibidem*, p. 85.

⁴ Marx și Engels, *Ideologia germană (1845-1846)*, în Marx, Engels, Lenin, *ed. cit.*, p. 52.

⁵ V. I. Lenin, *Despre cultura proletară*, 1920, în Marx, Engels, Lenin, *ed. cit.*, p. 148.

⁶ *Idem*, *Succesele puterii sovietice și dificultățile ei*, 1919, în *ed. cit.*, p. 303.

⁷ *Idem*, *Despre cultura proletară*, *ibidem*, p. 148.

⁸ *Bazele esteticii marxist-leniniste*, București, Editura Politică, 1961, p. 637.

intitulat „Cultura proletară și arta proletară”) că, dacă fiecare clasă conducătoare își creează propria cultură și, implicit, propria artă, înseamnă că și proletariatul trebuie să-și creeze propria cultură și propria artă, însă își pune imediat întrebarea dacă e posibilă existența unei culturi, respectiv a unei arte proletare. Răspunsul e, fără rezerve, negativ. Mai întâi, pentru că „proletariatul privește dictatura sa ca pe o scurtă perioadă de tranziție” care, probabil, va dura câteva decenii și nu secole, așadar e puțin probabil că el va reuși să creeze în acest timp o nouă cultură, dat fiind că își va cheltui energia „mai ales în cucerirea puterii, în păstrarea și aplicarea ei celor mai urgente nevoi ale existenței și luptei viitoare”.⁹ Apoi, pe măsură ce noul regim se va consolida și condițiile vor deveni tot mai favorabile creației culturale, proletariatul „se va dizolva tot mai mult într-o comunitate socialistă și se va elibera astfel de caracteristicile sale de clasă, încetând astfel de a mai fi proletariat”.¹⁰ Cu alte cuvinte, nu poate fi vorba de construirea unei noi culturi în timpul perioadei de dictatură a proletariatului, iar în perioada următoare cultura nu va mai avea caracter de clasă întrucât clasele sociale vor fi dispărut, ceea ce „pare să conducă la concluzia că nu există cultură proletară și nici nu a existat vreodată și că de fapt nu e niciun motiv să regretăm asta”, căci: „Proletariatul ia puterea cu scopul de a termina pentru totdeauna cu cultura de clasă pentru a face loc Culturii omului”.¹¹ Ceva mai încolo, concluzia autorului e și mai peremptorie: „În orice caz, cei douăzeci, treizeci sau cincizeci de ani de revoluție proletară mondială vor rămâne în istorie ca cea mai dificilă trecere de la un sistem la altul, dar în niciun caz ca o epocă independentă de cultură proletară.”¹² Mai mult decât atât, „termeni precum « cultura proletară », « literatura proletară » sunt periculoși întrucât comprimă Cultura viitorului în limitele înguste ale prezentului. Ei falsifică perspective, violează proporții, distorsionează standarde și cultivă aroganța unor mici cercuri, care e cea mai periculoasă”.¹³

Troțki concede în continuare că există o creație artistică a unor proletari talentați, însă aceasta nu poate fi considerată literatură proletară, întrucât: „Muncitori individuali sau grupuri individuale de muncitori dezvoltă legături cu arta care a fost creată de inteligența burgheză și se folosesc de tehnica ei, deocamdată, într-o manieră eclectică”.¹⁴ Creațiile lor – consideră autorul – sunt departe de a reprezenta expresia „propriilor lor lumi interioare proletare”. Pentru a putea vorbi de cultură proletară e nevoie să existe o legătură organică între aceasta și activitatea culturală a întregii clase muncitoare; or, în opinia lui Troțki, „opera actuală a poezilor care au ieșit din rândurile proletariatului nu se dezvoltă în acord

⁹ Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, 1924, Chapter 6: “Proletarian Culture and Proletarian Art”, transcribed by N. Vaklovisky from 1957 Russell & Russell New York edition, June 2000, p. 80 (trad. n.), http://www.marxists.org/archive/trotsky/works/1924/lit_revo.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, p. 81.

¹² *Ibidem*, p. 82.

¹³ *Ibidem*, p. 89.

¹⁴ *Ibidem*, p. 87.

cu planul care e în spatele procesului de pregătire a condițiilor viitoarei culturi socialiste, adică cu procesul de ridicare spirituală a maselor”.¹⁵ Chiar dacă producția literar-artistică a poezilor muncitori e „mult mai organică, în sensul că e conectată la viața, contextul și interesele clasei muncitoare”, aceasta nu e literatură proletară, ci exprimă „procesul molecular al ridicării culturale a proletariatului”, iar o cultură viitoare de mare valoare născută din aceasta va fi „din fericire socialistă și nu proletară”.¹⁶

În locul termenului de „artă proletară”, desemnând arta creată de proletariat în perioada dictaturii sale, Troțki îl preferă pe cel de „artă revoluționară” (vezi capitolul „Arta revoluționară și socialistă”). În opinia sa, la baza artei revoluționare se află două tipuri diferite de probleme artistice: pe de o parte, există creații artistice ale căror teme reflectă Revoluția, pe de altă parte, există opere care nu sunt legate tematic de Revoluție dar care sunt în întregime impregnate de spiritul ei.¹⁷ Arta revoluționară, care „reflectă contradicțiile unui sistem social revoluționar”, nu trebuie însă confundată cu arta socialistă, ale cărei baze n-au fost puse încă, dar care urmează a se naște din arta acestei perioade de tranziție.¹⁸ Dacă prima trebuie să promoveze „consolidarea luptei muncitorilor împotriva exploatorilor”, fiind impregnată de „un spirit de ură socială, care e un factor istoric creativ în epoca dictaturii proletare”, cea de a doua va promova spiritul de solidaritate, care va fi baza societății socialiste viitoare.¹⁹

Ca și Lenin, Troțki consideră că arta viitoare va fi de bună seamă realistă, căci: „Revoluția nu mai poate trăi cu misticismul. Nici nu poate trăi cu romantismul (tot un fel de misticism sub un alt nume)”.²⁰ Însă termenul *realism* trebuie privit în sens larg, ca o filozofie a vieții și nu „în sensul arsenalului tradițional al școlilor literare”; dimpotrivă, „noul artist va avea nevoie de toate metodele și procesele dezvoltate în trecut, ca și de altele noi, pentru a capta noua viață”.²¹

Categoric, realismul era singura opțiune estetică în măsură să redea „adevărul” vieții pe înțelesul proletarilor și, totodată, să-i instruiască asupra luptei de clasă. Astfel s-a ajuns la așa-numitul „realism socialist”, care, deși apăruse, se pare, încă înainte de revoluția din octombrie 1917²², a fost impus în U.R.S.S. drept canon literar-artistic după 1932. Principalul teoretician al acestuia, Jdanov, afirma în 1934 la Congresul scriitorilor revoluționari de la Moscova că: „deși literatura sovietică e cea mai tânără dintre toate, ea este cea mai bogată în idei, cea mai înaintată și cea mai revoluționară. Ea a putut să zdrobească în mod definitiv tot

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Op. cit.*, Chapter 8: “Revolutionary and Socialist art”, p. 100 (trad. n.).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 101.

²⁰ *Ibidem*, p. 103.

²¹ *Ibidem*.

²² *Bazele esteticii marxist-leniniste*, op. cit., p. 613.

obscurantismul, toate concepțiile supranaturale – lesturi ale literaturii burgheze. [...] Literatura sovietică este plină de tendință, este o artă cu tendință, pentru că nu poate să existe în epoca de clasă o literatură în afară de clase, care să nu aibă tendințe, care să fie oarecum apolitică. Noi ne mândrim cu tendențiozitatea literaturii noastre, deoarece tendința ei este îndreptată înspre dezrobirea muncitorimii și a umanității întregi. Noi stăm solid pe terenul vieții reale, ceea ce înseamnă ruperea de romantismul de tip vechi, care înfățișa o viață inexistentă, târând pe cititor în lumea utopiilor”.²³

Realismul socialist era deci văzut de ideologii marxism-leninismului ca forma artistică desăvârșită, întrucât dovedea „o înțelegere profund veridică a vieții, o reflectare a tendințelor ei principale, îndeosebi a celor progresiste”, iar în al doilea rând pentru că era „o puternică armă ideologică a poporului în lupta sa pentru construirea societății comuniste”²⁴; așadar, cele două principii de bază ale realismului socialist erau „reflectarea veridică a realității” și „educarea ideologică a oamenilor muncii”, ele formând „o unitate indisolubilă” întrucât în epoca dictaturii proletariatului „adevărul artistic contribuie la formarea conștiinței comuniste, iar educarea în spiritul comunismului nu este posibilă decât printr-o reflectare veridică a vieții”.²⁵ Evident, realismul socialist era considerat a se opune ireductibil „formalismului burghez, expresie a individualismului” și „una dintre expresiile crizei extrem de profunde în ghearele căreia se zbate cultura burgheză”²⁶, acest antagonism fiind privit drept „reflectarea în artă a antagonismului dintre forțele sociale progresiste și cele reacționare, dintre tendința istorică a victoriei socialismului și tendința istorică a imperialismului, care merge spre pieire și prăbușire”.²⁷

În ceea ce privește avangarda, deși cei mai mulți dintre corifeii săi au salutat cu entuziasm revoluția rusă ca materializare a profețiilor lui Marx, văzând în ea acea emancipare socială care trebuia să aducă eliberarea completă a omului de orice aservire, ideea de angajare politică și, implicit, de literatură angajată a rămas pentru ea problematică, dat fiind că prin definiție avangarda se opunea oricărei tutele. Astfel, de pildă, în „Manifestul federației vagante a futuristilor” publicat de V. Maiakovski, D. Burluk și V. Kamenski în *Gazeta futuristă* din Moscova în 1918 (așadar după revoluția din octombrie), se afirmă că: „Toți poeții se consideră niște revoluționari ai spiritului, orice revoluție exterioară fiind pentru ei prea « meschină », prea « materială », pentru că ei văd « mai adânc », văd mai departe și nu se mulțumesc cu mărunțișuri”.²⁸ Putem conchide atunci că înregimentarea lor

²³ *Apud* Alexandru Sahia, *U.R.S.S. azi*, București, Editura Librăriei „Ion Creangă”, 1935, p. 175.

²⁴ *Bazele esteticii marxist-leniniste*, op. cit., pp. 627-628.

²⁵ *Ibidem*, p. 628.

²⁶ *Ibidem*, p. 632.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Apud* Livia Cotorcea, „Coordonate stilistice și estetice ale avangardei ruse”, în *Avangarda rusă*, antologie, traducere și note de Livia Cotorcea, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași, 2005, p. 43.

politică ulterioară²⁹ a fost mai degrabă conjuncturală decât rodul unui entuziasm genuin față de cauza revoluției? După 1922, statul sovietic încearcă tot mai mult să limiteze libertatea de creație, impunând prin decrete și hotărâri oficiale ideea de „artă proletară” și, dacă gruparea „LeP” aderă la acest deziderat, grupările imaginistă și OBERIU se opun³⁰ (de altminteri, din acest moment, orice mișcare de avangardă autentică, pentru a rămâne fidelă propriilor principii, ar fi trebuit să intre în opoziție față de politica oficială). Cât despre suprarealiștii francezi, deși cei mai importanți membri ai grupului (André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret și Pierre Unik) se înscriau în 1927 în Partidul Comunist Francez, iar revista *La révolution surréaliste* își schimba simbolic denumirea, în 1930, în *Le surréalisme au service de la révolution*, declarându-se *de jure* în subordinea Internaționalei a III-a, cu foarte puține excepții (chiar și cea a lui Aragon e discutabilă), niciunul dintre suprarealiști nu a acceptat *de facto* aservirea ideologică totală pe care stalinismul o reclama adeptilor săi. În 1933, Breton și Éluard vor părăsi de altfel partidul, nemulțumiți de dogmatismul lui, cu totul străin de spiritul libertar aflat la temelia suprarealismului. Într-o conferință prezentată în aprilie 1935 la Praga pentru organizația „Front Gauche” sub titlul *Poziția politică a artei azi*, deși susține ideea necesității creării unui front comun împotriva capitalismului (denumit „un sistem monstruos de sclavie și foame”³¹) și că arta modernă trebuie să tindă spre „confuzia și distrugerea societății burgheze”³², Breton consideră că „a pune poezia și arta exclusiv în slujba unei idei, oricât de entuziaste, înseamnă a o condamna la imobilizare”³³. Într-un interviu acordat ulterior revistei pragheze *Halo-Noviny*, liderul suprarealismului se arată de acord ca acesta să se dezvolte în continuare în cadrul teoretic al materialismului dialectic³⁴, susținând ideea că arta autentică trebuia legată de activitatea socială revoluționară, însă totodată subliniază necesitatea ca subiectivitatea să-și recapete drepturile, întrucât „gândirea lirică nu poate fi decât momentan dirijată”³⁵. Într-un alt interviu acordat revistei socialiste de cultură *Indice* din Santa Cruz de Tenerife în mai 1935, el afirmă ritos că „opera de artă trebuie dezlegată de orice scop practic” și că „imaginația artistică trebuie să rămână liberă”³⁶. Luând ca exemplu cazul tragic al lui Maiakovski, Breton conchide că: „arta se poate pune în slujba unei idei politice în perioada în care această idee se transformă în act, însă e indispensabil ca apoi să-și redobândească independența”³⁷.

²⁹ În 1922, Maiakovski înființează organizația „LeP” („Frontul stâng”), autodeclarată ca ținând de „futurismul comunist”, *ibidem*, p. 44.

³⁰ *Ibidem*, p. 91.

³¹ André Breton, « Position politique de l'art aujourd'hui », în *Position politique du surréalisme*, Éditions Sagittaire, Paris, 1935, p. 18. (trad. n.)

³² *Ibidem*, p. 23.

³³ *Ibidem*, p. 35.

³⁴ *Op. cit.*, p. 64.

³⁵ *Ibidem*, p. 65.

³⁶ *Op. cit.*, p. 72.

³⁷ *Ibidem*, p. 76.

Această poziție va însemna, fără doar și poate, despărțirea oficială de stalinism, marcată printr-o scrisoare trimisă la 20 aprilie 1935 organizatorilor Congresului internațional pentru apărarea culturii și semnată de toți membrii grupului suprarealist. Se reafirmă aici refuzul renunțării la libertatea de gândire în favoarea unei ideologii („salvgardarea libertății de gândire cu orice preț”³⁸), sunt citate cuvintele rostite de Lenin în 1905 că „libertatea cuvântului și a presei trebuie să fie completă”, pornind de la care se susține ideea că „afirmarea liberă a tuturor punctelor de vedere, confruntarea permanentă a tuturor tendințelor constituie fermentul cel mai indispensabil al luptei revoluționare”³⁹, iar în încheiere se consideră că regimul stalinist s-a transformat în însăși negația a ceea ce ar fi trebuit să fie și, în consecință, i se aruncă mănua: „Acestui regim, acestui șef, noi nu putem decât să le arătăm formal sfidarea noastră”⁴⁰.

Din acest moment, o parte dintre suprarealiști în frunte cu Breton aderă la troțkism și la bolșevismul disident. Teoreticianul „revoluției permanente” (care, după cum preconizase Marx⁴¹, însemna continuarea revoluției în toate țările dezvoltate ale lumii, până când forțele de producție vor fi concentrate în mâinile muncitorilor) era privit ca singurul revoluționar și marxist autentic rămas (încă din 1926, Troțki înființase Opoziția de Stânga împotriva stalinismului, iar în 1938 avea să fondeze la Paris Internaționala a IV-a, considerând că Internaționala a III-a era definitiv compromisă). În 1938, Breton călătorește în Mexic, sub pretextul unei misiuni culturale franceze, pentru a-l cunoaște personal pe Troțki și, impresionat de izolarea eroică a acestuia, va scrie entuziast: „L-am văzut ca pe omul care și-a pus geniul în slujba celei mai mari cauze pe care o cunosc. L-am văzut alături de Lenin și, mai târziu, ca singurul care a continuat să apere ideile lui Lenin. L-am văzut stând singur printre tovarășii săi căzuți... acuzat de cea mai mare crimă posibilă pentru un revoluționar, amenințat în fiecare ceas al vieții sale [...] Și totuși, câtă stăpânire de sine, câtă siguranță de a fi trăit în acord cu principiile sale, cât curaj!”⁴² Împreună cu Troțki și pictorul Diego Rivera, Breton redactează un *Manifest pentru o artă revoluționară independentă*, ale cărui coordonate principale erau respingerea dictaturilor stalinistă și fascistă, necesitatea păstrării libertății de creație și a unirii scriitorilor și artiștilor care susțineau în continuare cauza Revoluției, însă nu (mai) erau dispuși să accepte tutela partidului comunist.

Pornind de la constatarea că regimurile de teroare instaurate în Europa au condus la distrugerea pe o scară tot mai largă a condițiilor care fac posibilă creația artistică și la degradarea crescândă a operei de artă și a condiției artistului, autorii manifestului consideră că atitudinea neutră, de respingere pasivă atât a

³⁸ « Du temps que les surréalistes avaient raison », Paris, august 1935, în André Breton, *Position politique du surréalisme*, op. cit., p. 108. (trad. n.)

³⁹ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 118.

⁴¹ v. *Adresa Comitetului Central către Liga Comunistă*, 1850.

⁴² *Apud* Jay Woolrich, *Politics of Surrealism* (trad. n.), <http://www.oocities.org/zouth4sa/art2.html>.

comunismului cât și a fascismului, „se potrivește temperamentului filistinului, conservatorului și fricosului”.⁴³ Adevărata artă – afirmă ei în continuare – „nu poate să nu fie revoluționară, să nu aspire la o completă și radicală reconstrucție a societății”, „pentru a elibera creația intelectuală de lanțurile care o leagă”, ca și pentru a permite „întregii omeniri să se ridice la acele înălțimi la care numai genii izolate au ajuns în trecut”, căci „numai revoluția socială poate curăța drumul pentru o nouă cultură”.⁴⁴ Ceva mai încolo, ideea responsabilității artistului în construirea societății viitorului va fi reiterată și mai categoric: „concepția noastră despre rolul artei e prea înaltă pentru a-i refuza o influență asupra destinului societății. Credem că țelul suprem al artei din epoca noastră este să ia parte activ și conștient la pregătirea revoluției”.⁴⁵

În consecință, autorii se declară susținători ai cauzei comunismului, pe care însă nu-l identifică cu stalinismul, ci dimpotrivă, îl consideră chiar opusul acestuia, pe care îl condamnă fără drept de apel: „Dacă, totuși, respingem orice solidaritate cu birocrăția ce controlează acum Uniunea Sovietică, e numai pentru că în ochii noștri *aceasta reprezintă nu comunismul, ci cel mai perfid și periculos inamic al acestuia* (s. n.)”.⁴⁶ Urmează o critică extrem de dură a regimului stalinist și a efectelor sale nocive asupra creației artistice: „Regimul totalitar din U.R.S.S., activând prin așa-numitele organizații culturale pe care le controlează în alte țări, a răspândit în întreaga lume un amurg adânc ostil oricărui fel de valoare spirituală; un amurg de murdărie și sânge în care, deghizați în intelectuali și artiști, parvin acei oameni care fac din servilism o carieră, din minciuna plătită un obicei și din instigarea la crimă o sursă de plăcere. Arta oficială a stalinismului, cu o evidență fără seamăn în istorie, oglindește eforturile lor de a pune o față frumoasă profesiei lor mercenare”.⁴⁷ Împotriva totalitarismului stalinist și hitlerist, autorii susțin necesitatea creării unui front comun al scriitorilor și artiștilor: „Aversiunea pe care această rușinoasă negare a principiilor artei o provoacă în lumea artistică – o negație pe care nici măcar statele sclavagiste n-au îndrăznit niciodată s-o ducă atât de departe – ar trebui să provoace o activă, fără compromis condamnare. Opoziția scriitorilor și artiștilor e una dintre forțele care pot contribui cu folos la discreditarea și răsturnarea regimurilor ce distrug, o dată cu dreptul proletariatului de a aspira la o lume mai bună, orice sentiment de noblețe și chiar de demnitate umană”.⁴⁸

Autorii admit că statul revoluționar trebuie să se apere „împotriva contraatacului burgheziei”, chiar și atunci când acesta „se drapează în steagul științei sau al artei”, însă constată existența unei prăpăstii între aceste „măsuri

⁴³ André Breton, Diego Rivera, *Manifesto for an Independent Revolutionary Art*, loc. cit. (trad. n.)

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

temporare de autoapărare revoluționară” și „pretenția de a da ordine creației intelectuale”, astfel încât: „Dacă, pentru mai buna dezvoltare a acestor forțe ale producției materiale, revoluția trebuie să construiască un regim socialist cu control centralizat, pentru dezvoltarea creației intelectuale trebuie stabilit de la început un regim anarhist al libertății individuale. Nicio autoritate, niciun ordin, nici cea mai mică urmă de ordin de sus!”⁴⁹

În final, autorii manifestului consideră necesară constituirea unei federații internaționale a artiștilor și intelectualilor care susțin ideea unei arte revoluționare independente: „Scopul acestui apel e de a găsi un teren comun pe care să se reunească toți scriitorii și artiștii revoluționari, pentru a servi mai bine revoluția prin arta lor și pentru a apăra libertatea acestei arte însăși împotriva uzurpatorilor revoluției. [...] Știm foarte bine că mii și mii de gânditori și artiști izolați sunt astăzi împrăștiați prin lume, iar vocile lor sunt înecate de coruri zgomotoase de mincinoși bine disciplinați. [...] Fiecare tendință progresistă în artă e distrusă de fascism ca «degenerată». Fiecare creație liberă e numită «fascistă» de către staliști. Artă revoluționară independentă trebuie să-și strângă forțele pentru lupta împotriva persecuției reacționare. [...] O astfel de unire a forțelor e scopul Federației Internaționale a Artei Revoluționare Independente pe care credem că e necesar acum să o constituim”.⁵⁰ Nu înainte de a preconiza un congres mondial care să marcheze oficial crearea federației în discuție, manifestul se încheie cu declararea scopurilor acesteia sub formă lozincardă:

Independența artei – pentru revoluție.

Revoluția – pentru completa eliberare a artei!⁵¹

Un alt important corifeu al suprarealismului, poetul Paul Éluard, afirma într-un text publicat în 1939 că: „A venit vremea ca toți poeții să aibă dreptul și datoria de a susține că sunt profund ancorați în viața celorlalți oameni, în viața comună”.⁵² În consecință, el respinge ideea de „poezie pură”, căci: „Forța absolută a poeziei va purifica oamenii, toți oamenii”, astfel încât, după cum preconiza și Lautréamont: „Toate turnurile de fildeș vor fi demolate, toate cuvintele vor fi sacre și omul, acordat în fine la realitatea care e a sa, nu va trebui decât să închidă ochii pentru a deschide porțile miraculosului”.⁵³ Poezia veritabilă, susține el în continuare, se află în tot ceea ce nu se conformează moralei burgheze, „în tot ceea ce eliberează omul de acest bine abominabil care are chipul morții”, ea putând fi găsită la fel de bine în opera lui Sade, Marx, Picasso, Lautréamont sau Freud, ca și în invenția radioului, în revolta minerilor din Asturia sau în grevele din Franța și

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Paul Éluard, *L'Évidence poétique*, în *La Vie immédiate* suivi de *La Rose publique* et de *Les Yeux fertiles*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 9 (trad. n.).

⁵³ *Ibidem*, p. 10.

Belgia.⁵⁴ De altfel, Éluard afirmase exact aceleași idei cu mult înainte, inclusiv sub formă poetică, de pildă într-o *Critică a poeziei* publicată în 1932 în volumul *La Vie immédiate*: „Se înțelege că urăsc regnul burghezilor / Regnul polițailor și al preoților / Dar și mai mult urăsc omul care nu le urăște / Ca mine / Din toată inima. // Îl scuip în față pe omul mai mic decât natura / Care nu preferă tuturor poemelor mele această *Critică a poeziei*.”⁵⁵

Cât despre celălalt poet marcant al suprarealismului francez, Louis Aragon, angajarea sa în serviciul cauzei Revoluției a fost totală (în sensul adeziunii necondiționate la stalinism), acesta fiind de altminteri și principalul motiv al rupturii cu André Breton. Emblematic rămâne, desigur, poemul *Front rouge*, care în momentul publicării sale în Franța (în iulie 1931, în *Littérature de la Révolution mondiale*, organ al Uniunii Internaționale a Scriitorilor) a provocat un mare scandal, autorului intentându-i-se chiar un proces pentru instigare la omor⁵⁶. Atât ca mesaj cât și din punct de vedere retoric (sub forma reportajului liric), textul a reprezentat un model de poezie militantă, mai ales prin versuri ca acestea (primele au constituit și motivul principal al incriminării autorului): „Omorâți polițiștii / tovarăși / Omorâți polițiștii / Mai departe, mai departe spre vest unde copiii / bogați dorm și târfele de clasa întâi / după Madeleine Proletariat / furia ta mătură Elysée / Ai tot dreptul la Bois de Boulogne în timpul săptămânii / Într-o zi vei arunca în aer Arcul de Triumf / Proletariat cunoaște-ți puterea / Cunoaște-ți puterea și eliberează-o /.../ Viermele burgheziei / zadarnic încearcă să-și unească segmentele divizate / Aici agonizează convulsiv o clasă / amintirile de familie cad în fragmente / Pune-ți călcâiul pe aceste vipere dezmoțite /.../ Sunt aici pentru eliminarea unei lumi inutile / Aici cu intoxicare pentru distrugerea burgheziei / A existat vreodată vânătoare mai bună decât urmărirea / acestei vermine ce se ascunde în fiecare colț al orașelor / Eu cânt dominația violentă a Proletariatului asupra burgheziei / pentru anihilarea acestei burghezii / pentru totala anihilare a acestei burghezii”. (trad. n.) Poate că modelul acestui tip de poezie ar trebui căutat însă mai întâi la primul mare poet al revoluției ruse, Vladimir Maiakovski, care, de pildă, în *Marsul pe stângul* (1918), exclama în final: „Strângeți, / voi degete-ale proletariatului, / gâtlejul orânduiriilor vechi! / Dați bolta deoparte cu pieptul! / Cu steaguri să-i umpleți adâncul! / Cine pornește cu dreptul? / Stâng, / stâng, / stângul!”⁵⁷

După modelul suprarealiștilor francezi, ultimii doi ani de existență ai revistei românești de orientare suprarealistă *unu* (1928-1932) vor fi marcați, prin hotărârea redactorilor Sașa Pană și Stephan(e) Roll (care se vor și înscrie, de altfel,

⁵⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁵ Idem, *Critique de la poésie*, în *op. cit.*, p. 113.

⁵⁶ Deși recunoaște că nu aderă la ideea de poezie angajată, André Breton ia imediat apărarea poetului în articolul « Misère de la poésie. „L'affaire Aragon” devant l'opinion publique », considerând că limbajul poetic nu poate fi judecat după aceleași criterii ca limbajul comun. Aragon va fi ulterior achitat.

⁵⁷ Vladimir Maiakovski, *Poeme*, traducere de Cicerone Theodorescu, antologie și prefață de Ion Vasile Șerban, București, Editura Albatros, 1973, p. 172.

în partidul comunist), de un militantism politic tot mai fățiș, astfel încât, pe lângă literatura angajată ce va fi publicată în paginile sale, se vor strecura chiar, după cum va susține mai târziu Sașa Pană în cartea sa de memorii, mesaje cu caracter politic subversiv (prin publicarea de recenzii la filmele lui Eisenstein, la cărțile lui Maiakovski, Aragon, John Reed⁵⁸, la cărțile-biografii ale lui Lenin de Valeriu Marcu și Malaparte, sau de proteste față de suspendarea revistei *Veac nou* editate de Sahia și față de campania judiciară declanșată în Franța împotriva lui Aragon după apariția poemului *Front rouge* etc.)⁵⁹ Aidoma lui Éluard și Aragon, avangardiștii de la *unu* susțin ideea unei literaturi ancorate în realitatea socială contemporană și care să militeze împotriva exploatării. Astfel, de pildă, în manifestul *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj*, publicat în mai 1931, Paul Sterian consideră că, în epoca frământată de după marele război, nu mai e posibil a scrie poezie în vechea manieră, căci starea de spirit s-a schimbat radical, iar evenimentele se precipită în continuare; „adevăratul poet” e acum reporterul, iar poezia trebuie „să iasă din lăncezeală și să devie *AGRESIVĂ*”.⁶⁰ Într-un alt articol-program din octombrie 1932 intitulat „Schimbarea la față a cuvântului”, Miron Radu (Paraschivescu) susține că suprarealismul, datorită „egocentrismului” său ireductibil, trebuie depășit în sensul unei poezii sociale militante: „Situarea poemului în dinamica vieții sociale coincide cu potența vârstei creatoare a poetului, poemul fiindu-i o expresie profund sufletească, desfăcut de orice normă, plecând de la fundamentul individului, o emanare asemeni lavei vulcanice, existența lui e raportată direct la resursele senzoriale, la *mai mica sau mai marea lui înverșunare împotriva oprimirii*.”⁶¹ Aceași poziție va fi exprimată și mai vehement în numărul următor al revistei de Gheorghe Dinu (alias Stephan Roll) într-un articol ce denunță absurditatea procesului intentat lui Geo Bogza pentru pornografie. După ce îi acuză pe suprarealiștii francezi (inclusiv pe Aragon) de lașitate pentru că nu și-au repudiat trecutul suprarealist și nu au trecut „cu toată abnegația” la revoluția socială, acesta conchide că: „Metafizica de altădată trebuie schimbată în materialismul științific de azi ca alchimia în chimia științifică, în condițiile de viață ultimă, în nevoile firești și în drepturile imperative ale omului, în energia sa infailibilă pusă în primul plan al naturii și cu morala lui rămasă spre rușinea celorlalte regnuri animale, inferioară, egocentrică, camuflată în mituri, în sisteme și în amănuntul mic și ridicol al procesului de peste câteva zile intentat lui Geo Bogza.”⁶² Gh. Dinu publică totodată poeme și reportaje în care susține deschis lupta proletariatului. Reportajul „Golful proletar”, de pildă, publicat tot în nr. 48 / octombrie 1932, descrie „munca istovitoare” a hamalilor din docuri „pentru răsplata mizeră a celor câțiva zeci de lei”, iar poemul *Primăvara* din numărul următor e un adevărat imn închinat

⁵⁸ E vorba de *Dix jours qui ebranlèrent le monde*, un elogiu al revoluției bolșevice.

⁵⁹ Sașa Pană, *Născut în '02*, București, Editura Minerva, 1973, pp. 645-646.

⁶⁰ Paul Sterian, „Poezia agresivă sau despre poemul reportaj”, în *unu*, nr. 35, mai 1931.

⁶¹ Miron Radu, „Schimbarea la față a cuvântului”, în *unu*, nr. 48, octombrie 1932.

⁶² Gheorghe Dinu, „Sugestii înaintea unui proces”, în *unu*, nr. 49, noiembrie 1932.

proletarilor, în maniera grandilocventă a celebrului *Front rouge* de Aragon, poetul suprarealist francez admirat pentru poziția sa filo-stalinistă: „În degetele voastre înfloreau salcâmi / Salcâmi ca o grevă a albelor petale / Scârțâiau în uși defuncte din sceptre regii / Un tam-tam bătea acum în nicovale. / Steaguri flutură cu gelatina-n sânge / Jucau umbrele de foc pe busturile de piele / Steaua care cade e lacrima ce nu mai plânge / Fabricilor așteptând în nopțe ca girafe / Cu gâtul învelit în bezne / Cu motoarele în fugă. / Voi cu flăcările pe mâini, cu laurii pe glezne / Muiți această seară cu coatele în aur / Ascuțiți brațele ca o sabie / De vârful fără precedent al lumii / Din Dumnezeu rămăsese o vrabie / Umblând printre boabe (...)” În consens cu ideea de poem-reportaj, Geo Bogza publică în același număr un *Poem petrolifer*⁶³ în care ideea exploatării proletariatului din industria petrolieră apare explicit, e. g.: „voi nu cunoașteți sondorii care au ars de vii în flăcări / în marile incendii provocate de înșiși stăpânii sondelor / pentru a stoarce ultimii bani de la societățile de asigurare”. După cum va declara Sașa Pană în aceeași carte de memorii, poemul *Octombrie* de Ion Vitner (aluzie clară încă din titlu la revoluția bolșevică), publicat în același număr, a circulat clandestin în iarna 1932-1933, iar cartea *Supremul adevăr* de același autor a fost confiscată de organele Siguranței chiar în „zilele care au premers epocalelor lupte de la atelierele C.F.R. Grivița”.⁶⁴ Revista *unu*, de altfel, nu va mai ființa multă vreme, fiind „asasinată” la finele anului 1932 de însuși fondatorul ei. Acesta își va motiva mai târziu „infanticidul” printr-un denunț apărut în ziarul *Facla* din 21 noiembrie 1932, care atrăgea atenția Ministerului de Război asupra „comunistului și locotenentului medic în același timp Sașa Pană”.⁶⁵ Totodată, contextul politic tot mai întunecat impunea o atitudine radicală: „Dar nici noi nu mai puteam scoate o publicație căldicică tocmai când ghearele fascismului se întindeau tot mai amenințătoare. Disparând, *unu* și-a păstrat puritatea, n-a cunoscut compromisul.”⁶⁶

După suprimarea revistei *unu*, cei mai mulți dintre redactorii ei vor opta pentru o atitudine combativă, colaborând la publicațiile de stânga din epocă și chiar înființând altele de aceeași orientare. Spre exemplu, în decembrie 1933, Geo Bogza va scoate împreună cu Gherasim Luca, Paul Păun și S. Perahim, foști redactori ai revistei de orientare suprarealistă *Alge*, o gazetă intitulată sugestiv *Viața imediată* (la fel ca volumul lui Éluard), care pune în mod direct problema angajării politice a scriitorului și postulează ideea unei literaturi care să militeze „împotriva

⁶³ Despre conținutul subversiv al acestui poem va vorbi mulți ani mai târziu și ex-suprarealistul Virgil Teodorescu, care va afirma că aici, la fel ca în primele poeme ale lui Tzara, „elementele clasice ale pastelului sunt folosite ca niște simple vehicule pentru a transporta o încărcătură dinamitară”, apud 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, 1972, p. 194.

⁶⁴ Sașa Pană, *op. cit.*, p. 646.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 386.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 387.

oprimării”.⁶⁷ Aceste chestiuni sunt dezbătute mai întâi în manifestul colectiv *Poezia pe care vrem să o facem*, publicat chiar pe prima pagină a revistei, alături de o fotografie sumbră intitulată *Melancolia celor șezând pe lângă ziduri*, simbol al unei lumi în agonie. Pornind de la respingerea poeziei ermetice – considerată a fi o „îndeletnicire egoistă” –, aceștia afirmă dezideratul unei poezii sociale „a timpului nostru”, care să reflecte „imensa dramă a umanității” ce se desfășoară acum „de la un capăt la altul al pământului”. Iar acestei drame colective poezia „nu este obligată să-i fie cântec de alinare”, ci, dimpotrivă, trebuie s-o exhibe în detaliile ei cele mai cutremurătoare, stârnind astfel revolta: „Așadar, un poem trebuie să fie colțuros și zburlit în materia lui embrionară. Este atunci nevoie de o atitudine de permanentă frondă din partea poetului. Și de un generos spirit de sacrificiu al acestuia. Numai atunci poemul se va smulge din înseși mădularele lui, sângerând, dar zvâcnind de viață.” Această „atitudine de permanentă frondă” caracterizează de altfel întreaga poezie avangardistă, însă în acest caz nu mai e vorba de o luare în răspăr a unor vechi convenții estetice sau/și etice, ci de o angajare politică totală (firește, în slujba cauzei revoluției proletare):

Noi vrem să captăm în stare sălbatică și vie ceea ce face caracteristica tragică a acestui timp, emoția care ne sugrumă când ne știm contemporani cu milioane de oameni exasperați de mizerie, de nedreptate, când ceva grav se petrece în toată lumea și în fiecare noapte auzim atât de bine geamătul continentelor care își dau sufletul.

Vrem să facem o poezie a timpului nostru, care nu mai e timpul nevrozei colective și al setei fierbinți de viață. S-a terminat demult cu poezia de vis, cu poezia pură, cu poezia hermetică. Tăria unei uriașe tragedii colective a sfârșit sub un picior de lut măruntele lucruri care făceau preocuparea scriitorilor moderni de la sfârșitul războiului. Tragedia eului, a individului ca intelectual, drama de introspecție în psihologie nu mai există. Sau, așa cum este adevărat, față de ceea ce se petrece acum pe pământ, îi e rușine să se mai arate. Fiindcă a început o altă dramă, aceea a individului ca ființă biologică, o dramă cu rădăcini în fiecare fibră de carne și în țaria primejdiei - mai puțin speculativă decât cea dintâi, dar mai reală și mai suprem poetică.⁶⁸

Spre deosebire de poezia ermetică, noua poezie trebuie să se adreseze tuturor oamenilor, însă, spre a putea fi înțeleasă de aceștia, nu e necesară (și nici oportună) scăderea nivelului ei artistic, ci e nevoie ca ea să devină *elementară*: „Va trebui ca poezia să devină elementară, în sensul în care apa și pâinea sunt elementare. Atunci se va petrece o reîntoarcere epocală a poeziei la viață. Atunci

⁶⁷ În dosarul de urmărire deschis de Siguranță pe numele lui Victor Brauner, comisarul Ion V. Taflaru susținea în 1938 că revista *Viața imediată* a fost editată special pentru a masca trecerea la comunism a redactorilor ei, v. *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, ediție îngrijită și prefațată de Stelian Tănase, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 89.

⁶⁸ Geo Bogza, Paul Păun, Gherasim Luca, S. Perahim, „Poezia pe care vrem să o facem”, în *Viața imediată*, București, decembrie 1933.

toți oamenii vor avea dreptul la pâine și la poezie.” Sunt imediat recunosibile ideile (și chiar formulările) lui Troțki, Breton sau Éluard, inclusiv postulatul lui Lautréamont atât de drag suprarealiștilor: „Poezia trebuie făcută de toți. Nu de unul.”

În continuarea ideilor din acest manifest, Geo Bogza susține, la *Cronica (Evenimente, Cărți, Oameni)* din pagina a patra a revistei, necesitatea unei literaturi noi, opuse celei *burgheze* (categorie conotată negativ, în care intră și poezia „pură” discreditată anterior): „Literatura burgheză a exagerat relele suferințelor morale, a creat un suflet bolnav și hipertrofiat, ale cărui suferințe imaginare scuză pe cei care îl posedă, de orice nepăsare, de orice atitudine criminală față de cei care îndură mizerie.” Ca atare, noua literatură trebuie să răspundă nevoilor celor în suferință, a căror conștiință „confuză” trebuie s-o „limpezească”, iar această atitudine impune „un nou fel de a simți și scrie poezie.” Așadar, poezia „pură”, întrucât nu se potrivește realităților sociale din România, e „un lucru anti-istoric” de care autorii care au importat-o ar trebui să se rușineze, singura poezie de care ar fi nevoie în acest moment fiind poezia „mizeriei”. Toate aceste idei se regăsesc în poemul programatic intitulat *Aceasta nu e decât o încercare*, publicat de Gherasim Luca în pagina a treia a revistei, e. g.: „niciodată n-am să mai vorbesc despre stele, despre flori, / despre câmp sau despre dragoste / singura mea dragoste începând de azi va fi hamalul, / hamalul, orașul, prin care să văd până foarte departe / până la coșurile aprinse ale fabricilor. / Sunt foarte lucid și lipsit de orice fel de inspirație poetică / departe de orice urmă de halucinație, acces de nervi / strâmbături în oglindă”.

După exemplul lui Geo Bogza, un fel de *spiritus rector* al echipei de la revista suprarealistă *Alge* (Aureliu Baranga, Gherasim Luca, Paul Păun, S. Perahim și Sesto Pals), Gherasim Luca va publica în 1935, în revista *Cuvântul liber*, o serie de articole-program despre această nouă poezie, numită „proletară”⁶⁹, care, în viziunea sa, evident tributară, ca și în cazul lui Bogza, ideologiei marxiste („ideologia proletariatului revoluționar”, după definiția lui Lenin), reprezintă „o stare de spirit” – a celor oprimați⁷⁰ – și se opune diametral poeziei „pure”, destinate inițiaților și rămase, *volens-nolens*, „în slujba clasei dominante”⁷¹; ea trebuie categoric să fie o „poezie de atitudine”, menită să deștepte conștiința de clasă a proletariatului: „În locul unei poezii sociale false, de atmosferă mizeră, de înduioșare și de stoarcerea lacrimilor pe colțul batistei, trebuie să se scrie o poezie de atitudine, o poezie conformă cu viața proletarului. Poeții care vor să se dedice acestei poezii, actualității ei, trebuie să caute să pătrundă sensurile existenței clasei muncitorești, sensurile ei istorice și să i le retransmită, să i le exalte și să facă din poezia aceasta un deșteptător de conștiințe, un factor de culturalizare și de convertire a energiilor

⁶⁹ Despre Gherasim Luca și Paul Păun, prezenți în paginile revistei și cu texte poetice, redacția se simțea de altfel datorare să-și informeze cititorii, în nr. 43 / 1 septembrie 1934: „Cu Gherasim Luca și Paul Păun se înscriu în țara aceasta primele nume ale poeziei proletare.”

⁷⁰ Gherasim Luca, „Sensul unei mișcări poetice”, în *Cuvântul liber*, nr. 28, 18 mai 1935.

⁷¹ *Idem*, „Prezența poeziei”, în *Cuvântul liber*, nr. 17, 2 martie 1935.

proletare spre edificarea clasei lor”.⁷² Poezia proletară, susține Gherasim Luca, nu trebuie să rămână cantonată în formule estetice pietrificate, ci trebuie să adopte „ultimele invenții, ultimele investigații”, integrându-se „procesului de sfârșire a cadrelor existente”⁷³, însă caracterul dinamitard nu-i poate fi dat numai de inovațiile formale, ea trebuind să reflecte, mai presus de orice, contradicțiile adânci ale orânduirii burgheze (motorul ei, va să zică, trebuie să fie „lupta de clasă”): „Confundarea filantropiei cu pregătirea ideologică, lamentării și cântecului cu dinamitata sensibilitate a momentului nostru istoric, nu va mai continua. Poeții tineri pe care această țară nu va întârzia să-i confirme ca produs al unei lumi împărțite în clase, o vor dovedi”.⁷⁴

Recunoaștem în aceste texte (desigur, cu o întârziere de două decenii) principalele idei ale Proletkultului, mișcare politico-ideologică lansată în Rusia sovietică imediat după revoluția din octombrie 1917 (înlocuirea vechii culturi „burgheze” cu una nouă pusă în slujba proletariatului, crearea unei arte noi care să oglindească exclusiv realizările muncitorilor și țăranilor, întrucât „experiența de viață proletară” se opune ireductibil „experienței de viață burgheze”, coborârea artistului din „turnul de fildeș” în uzine sau colhozuri etc.), idei seducătoare, fără îndoială, în acel moment nu numai pentru avangarda rusă, ci pentru avangarda de pretutindeni, care, după cum se știe, luptase dintotdeauna împotriva convențiilor „artei burgheze”. Totuși, trebuie remarcat caracterul „eretic” al concepției estetice a lui Gherasim Luca în raport cu realismul socialist impus în acei ani în Rusia sovietică, în sensul că, din punctul său de vedere (consonant, de altfel, cu cel al lui Breton), poezia trebuie să fie revoluționară nu doar prin conținut, ci și prin modalitățile ei de expresie, neconfundându-se deci cu propaganda plată. Într-un alt articol, el disociază net între „poezia proletară adevărată” – definită ca „o poezie a investigațiilor, a descoperirii, o poezie sinceră și deschizătoare de noi drumuri nu numai ca preocupare dar și ca material estetic” – și „poezia-educație animată a muncitorimii”, o poezie de circumstanță căreia i s-a dat numele de „proletară” numai pentru că „preocupările și cei cărora se adresează sunt proletarii”; dacă aceasta din urmă e necesară ca instrument auxiliar menit a completa și anima procesul de educație a proletariatului, cea dintâi reprezintă adevărata creație, valoroasă nu doar prin conținutul ei ideologic, ci și prin limbajul ei, care trebuie în primul rând să corespundă momentului istoric, căci: „Numai așa poezia proletară își justifică locul în cultură și într-o istorie a literaturii, când revoltei, integrării în actualitatea luptei de clasă și anului 1935 ca obiect al sensibilității, i se adaugă limba adecvată momentului ei”.⁷⁵

⁷² *Idem*, „Poezia de atmosferă”, în *Cuvântul liber*, nr. 23, 13 aprilie 1935.

⁷³ *Idem*, „Denaturarea poeziei”, în *Cuvântul liber*, nr. 27, 11 mai 1935.

⁷⁴ *Idem*, „Sensul unei mișcări poetice”, în *Cuvântul liber*, art. cit. în loc. cit.

⁷⁵ *Idem*, „Cultură și poezie”, în *Cuvântul liber*, nr. 30, 1 iunie 1935.

Noua literatură preconizată trebuia să fie deci, conform definiției scriitorului comunist Alexandru Sahia⁷⁶ (prezent și el în paginile *Cuvântului liber* alături de avangardiștii Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun, Gheorghe Dinu, Miron Radu Paraschivescu, Virgil Teodorescu, Dolfi Trost), o literatură „activistă, critică și proletară”, o literatură „revoluționară”⁷⁷, adresată maselor în scopul trezirii lor la luptă împotriva claselor exploatoare. E vorba, așadar, de o literatură angajată, menită a servi interesele colective și nu cele individuale și care nu se mulțumește doar cu descrierea unei stări de fapt, ci relevă și cauzele acesteia, sugerând totodată soluția (revoluționară) a remedierii lor. Se revine astfel la ideea de „artă cu tendințe socialiste”, expusă de mentorul mișcării socialiste din România, Constantin Dobrogeanu-Gherea, cu vreo patru decenii înainte.⁷⁸ Lansată în 1932 de Al. Sahia sub îndrumarea P.C.R. și suprimată de cenzură după numai patru apariții, *Bluțe albastre*⁷⁹, de pildă, numită „revistă de literatură proletară”, corespundea întocmai acestui program, ca și dezideratului leninist că literatura proletariatului trebuie să devină „o literatură de partid”, prin opoziție cu individualismul literaturii burgheze.⁸⁰ Motivația acestui tip de literatură era, în viziunea directorului publicației, perfect legitimă: „În acest timp de existență dureroasă, în acest timp când o șleahță de exploatare omoară clipele de fericire ale unei clase sincere și drepte, noi negăm arta pură și înțelegem să facem literatură proletară, literatură revoluționară, o literatură menită să dezgolească realități groaznice, îmbrobodite sau mutilate de esteții inconștienți sau voiți în slujba burgheziei”.⁸¹ În consecință, scopul publicației, expus într-un articol-program semnat Alfons Adania, era trezirea conștiinței de clasă a proletariatului: „Prin studii exegetice, prin anchete colective, prin povestiri actualiste și obiective, prin publicare de corespondențe proletare vom diseca în întregime tot decorul de sfârșit de veac de astăzi și toată atmosfera care ne înăbușe pe toți și nu mai poate fi suportată de nimeni”.⁸² Într-un „Apel către muncitori”, publicat în numărul al doilea, proletarii erau rugați să trimită redacției propriile lor însemnări, care, „fiind publicate cu cel mai mare drag în coloanele noastre, vor constitui adevărata literatură de mâine”. Într-adevăr, muncitorii au răspuns, se pare, cu texte, publicate în același număr, tematica generală fiind mizeria și exploatarea (de pildă, un

⁷⁶ La moartea acestuia, în 1937, Gherasim Luca va publica de altfel un necrolog intitulat „A căzut un camarad”, pe care îl încheia astfel: „Să luăm din mâinile camaradului plecat flacăra purtată vie până la moarte. Să o ducem mai departe până ne vom stinge și noi pentru a o trece altora. Pentru că flacăra nu se va stinge niciodată.”, în *Lumea românească*, nr. 74, 14 august 1937.

⁷⁷ Alexandru Sahia, „O generație falsă”, în *Bluțe albastre*, nr. 2, 13 iunie 1932, p. 2.

⁷⁸ C. Dobrogeanu-Gherea, „Arta pentru artă și arta cu tendință. O convorbire a lui C. D. Anghel cu Gherea”, în *Adevărul*, an VII, nr. 1822, 1894, reprodus în vol. *Critice (Studii și articole)*, București, Editura Minerva, 1983, p. 254.

⁷⁹ Titlul însuși al publicației indica foarte clar destinatarul.

⁸⁰ V. I. Lenin, *Organizația de partid și literatura de partid*, în Marx, Engels, Lenin, *ed. cit.*, p. 136.

⁸¹ Alexandru Sahia, *art. cit.* în *loc. cit.*

⁸² Alfons Adania, „Linia generală”, în *Bluțe albastre*, nr. 1, 5 iunie 1932, p. 2.

muncitor la o fabrică textilă scrie o povestire intitulată *100 de litri de sânge* în care relatează cum mai mulți muncitori flămânzi își vând sângele unui spital, iar unul dintre ei leșină înainte de a-și încasa banii). Revista lui Alexandru Sahia a constituit, se pare, un model pentru majoritatea publicațiilor militante în serviciul cauzei proletariatului, după cum nuvelele sale, circumscrise în jurul aceluiași teme (exploatarea muncitorilor, rasismul, absurditatea războiului), au constituit un model de literatură angajată în slujba aceleiași cauze.⁸³

Care era însă motivația acestei angajări? Răspunsul, aproape invariabil, e legat de contextul social-politic din ce în ce mai sumbru, chiar de un „enorm tragism”, în viziunea lui Maxim Gorki (în plan extern, criza economică mondială, amenințarea fascismului și a războiului mondial ca expresii ale imperialismului, iar în plan intern fobia bolșevismului/anarhismului tradusă prin perpetuarea *sine die* a stării de asediu și a cenzurii și printr-o represiune dură a mișcărilor de stânga și a revendicărilor muncitorești), context care îi obligă pe toți intelectualii responsabili să nu rămână pasivi. Ca răspuns la ancheta *De ce scrieți?* organizată de revista *Facla* în 1935, Alexandru Sahia, menționând cuvintele rostite de Gorki la Congresul scriitorilor revoluționari din 1934, afirma că:

Scrisul meu este o contribuție la idealul de eliberare a masselor muncitoare. Idealul lor este și idealul meu. [...]

Un scriitor trebuie să fie un luptător social. El trebuie să fie continuu legat, în mod strâns, de complexul social în care trăiește. Scriitorul nu poate fi străin de fenomenele economice, politice, care agită întotdeauna masele. Viața zilelor noastre caută să fie împinsă după alte forme, cu mult mai aspre. Epoca romantismului languros, a extazului mistic este îngenunchiată și plesnită de alte realități ce caută să ne depășească. Ceva mai mult. Scriitorii generației mele trebuie să se convingă în momentele de față că nu pot face decât artă cu tendință și că o altă artă nu poate să existe. În această tendință însă să introducem maximum de artă pentru că numai astfel operele noastre vor căpăta viabilitate. Scriitorii sunt și rămân apărătorii întregii umanități și de la ei se așteaptă, în primul rând, luminarea spre formele de viață unde exploatarea nu mai există, iar ura de clasă este extirpată.⁸⁴

În deplin consens cu camaradul (și, poate, modelul) său din acei ani, Gherasim Luca oferea la aceeași anchetă următorul răspuns:

Scriu pentru că trăiesc epoca cea mai formidabilă și mai revoltătoare din istoria acestei țări, cea mai plină de motive care să-mi dinamiteze

⁸³ Sașa Pană îl va evoca peste ani pe bunul camarad dispărut, subliniind importanța exemplului său: „Îmi amintesc de dragul meu Alexandru Sahia, a cărui viață a fost atât de zbuciumată, cu inima înlăcrimată. El, un autentic înaintemergător către vremile de azi, el ziaristul angajat, exemplu și călăuză”, v. *Născut în '02*, op. cit., p. 566.

⁸⁴ Alexandru Sahia, „Pentru eliberarea masselor”, în *Facla*, 17 octombrie 1935, inclus în volumul *Nuvele și articole*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951, pp. 186-187.

sensibilitatea. Dacă iubita și balcoanele secolului trecut provocau poetului lavaliera palidității, pletele unei așa numite inspirații picate din cer sau din ochii muzei (de obicei albaștri, totdeauna pierduți), astăzi asprele motive contemporane cu milioane de flămânzi alături de câțiva mari și divini îmbuibăți, milioanele de pregătiți pentru carne de tun alături de câțiva fericiți conducători ai trusturilor, sunt departe de a constitui și lumina aureola inspirației. Ele ațâță, revoltă, impun o atitudine, scrisul devenind astfel o activitate concretă, cot la cot cu viața, flăcările care incendiază continentele, cu oamenii flămânzi, goi sau în uniformă, pe care-i vezi înșirați în fața gurilor de tun. [...] Scriu pentru că sensibilitatea mi-e ciuruită de întrebări grave și nepermise. Și sunt sigur că în această țară poetul tânăr nu poate avea decât o asemenea sensibilitate.⁸⁵

Iar mulți ani după ce experiența avangardistă se va fi consumat, Miron Radu Paraschivescu va explica într-un mod asemănător angajarea politică din anii '30 a avangardei, ca reacție la regimurile de opresiune și teroare din România:

Poezia noastră militantă a țâșnit în anii ilegalității, prin reacție. Nu era timp de artificii și întortocheri sterile. Realitatea izbea brutal, cu patul puștii, cu curbele de sacrificiu, cu cravașele siguranței, iar replica la ea se cerea la fel de aspră – aprigă, lucidă, îndrăzneată, tocmai ca funcția ei să fie eficientă. În anii aceia, cuvântul s-a încărcat cu dinamică. Poetul, neavând nici gloanțe, nici bombe incendiare, trebuia să-și înnoiască în această luptă arsenalul mijloacelor de expresie și să rostească împotriva oprimării protestul lui violent. Așa s-a născut poezia ca „armă de luptă”, pusă în slujba idealului comunist.

E drumul unei întregi generații. I-aș numi aici pe Sahia, Bogza, Voronca, Ion Călugăru, Fundoianu, Șt. Roll, F. Brunea-Fox, Sașa Pană, Constantin Nisipeanu, Gellu Naum, Victor Ilin, Al. Voitinovici, Virgil Teodorescu, Mihnea Gheorghiu [...] Toate aceste nume, sau aproape toate, ca și în cazul celor citați mai sus, al lui Maiakovski, Tzara, Aragon, Hikmet etc., s-au apropiat de stânga venind de la modernism.⁸⁶

Un revoltat *per se*, poetul avangardist nu poate (și nu are dreptul) să rămână pasiv în fața nedreptății universale.

⁸⁵ Gherasim Luca, „Scriu pentru că sensibilitatea îmi este ciuruită de întrebări grave și nepermise”, în *Facla*, 28 iunie 1935, inclus în antologia *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, ediție îngrijită, prefață și note de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, pp. 332-333.

⁸⁶ *Apud* Ilie Purcaru, *op. cit.*, pp. 16-17.