MODERNISMUL LITERAR RUS: DE LA DECADENTISM LA AVANGARDĂ

Camelia Dinu

Perioada de la sfârşitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea s-a caracterizat nu numai prin modificări generale ale vieţii sociale, ci şi prin transformări estetice fundamentale. În mod firesc, momentul de tranziţie dintre cele două secole a delimitat la nivel literar mai multe perspective de evoluţie, în funcţie de poziţia artiştilor: estetică (concepţiile teoretice, părerile critice, manifestele), social-politică (atitudinea faţă de evenimentele istorice ale epocii), etică etc.

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

Mulţi teoreticieni înţeleg prin *modernism* perioada apariţiei şi a dezvoltării civilizaţiei industriale şi a capitalismului (începând chiar cu reformele din secolul al XVI-lea); în această situaţie este sinonim cu *epoca*

[1] Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 104.
[2] *Idem*, p. 105.

BDD-A24312 © 2006 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

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 şi 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, şi care au anunțat noi repere artistice. În sens restrâns, se referă la o mişcare din artă, cuprinzând arhitectura şi artele decorative (situație în care este folosită şi titulatura *modern*), din cultura europeană şi americană de la sfârşitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea (se pare că în accepție restrânsă termenul a fost introdus de o mişcare poetică spaniolă condusă de Ruben Dario, denumită *modernismo*). J.F. Lyotard considera că *modern* în sens larg înseamnă „conştientizarea unei rupturi de trecut, ceea ce este recent, nou, adecvat condițiilor prezentului”.[1]

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

Studiile referitoare la curentele şi la orientările modernismului s-au supus multă vreme în Rusia compromisurilor şi 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 şi în afara granițelor acesteia articole valoroase despre problemele modernității şi ale avangardei[2].

---

[1] J.F. Lyotard, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoaşterii*, Bucureşti, Editura Babel, 1993, p. 9.

[2] Istoria studierii tendințelor şi a curentelor moderniste (secolele al XIX-lea – al XX-lea) în Rusia şi 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. Țîvian, T.A. Belaia, V.I. Tiupa, L.A. Kolobaeva, M.I. Şapir, S.N. Broitman, R.D. Kluge etc.

BDD-A24312 © 2006 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

Paradigma modernității literare ruse este definită de mai multe orientări, care au fost privite nu numai ca metode poetice, ci şi 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 şi 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 şi completa pe cel actual.

Textele moderniştilor ruşi respectă trăsăturile modernismului european prin spiritul negator, prin afirmarea crizei literaturii şi a limbajului, prin tentația ludică, având însă şi 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, şi nu invers, deşi 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 şi a cuprins în sine note antimoderniste: de exemplu tendințele neoarhaice, notele obscurantiste, impulsul de a nega timpul şi cauzalitatea. Aceste note apar mai ales între 1900 şi 1910 la unii futurişti ruşi (N. Goncearova, A. Krucionîh, M. Larionov, K. Malevici, V. Tatlin etc.). Reacția se explică tocmai prin faptul că ideologia modernismului a fost inițial împrumutată. După 1905 intelighenția rusă a fost cuprinsă de o adevărată criză ideologică. Liderii noilor orientări s-au manifestat nu numai împotriva clasicismului, ci şi împotriva altor mişcări de orientare modernistă. De exemplu, cubofuturiştii declară război simbolismului şi mai ales akmeismului prin de-estetizare intensă, deşi mulți dintre tinerii poeți au fost influențați de aceste orientări sau chiar s-au desprins din ele. Se remarcă disprețul profund pentru

BDD-A24312 © 2006 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

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

Moderniştii ruşi s-au ocupat de conştientizarea şi de depăşirea limitelor raționale ale comunicării (prin limbajul transmental, de exemplu), de definirea atitudinii critice, de ascetismul formei (prin tendința către sinteză, către abstractizare şi esențializare).

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

Cu precădere în literatură, Veacul de argint (Serebrjannyj vek) nu trebuie ignorat în dezbaterile despre modernismul şi despre avangarda rusă. Începutul Veacului de argint a fost corelat cu primii ani ai secolului al XX-lea, iar sfârşitul său a fost suprapus peste anumite perioade istorice (unii cercetători consideră că sfârşitul Veacului de argint va fi consemnat după anul 1917, o dată cu începerea Războiului Civil). S-a manifestat aproximativ între 1880 şi 1921, cuprinzând prin urmare cele mai importante curente şi grupări literare ale perioadei, începând cu simbolismul. Conform unor studii recente[1], se pare că termenul a fost introdus în uzul literar şi critico-literar de către publicistul rus Ivanov-Razumnik (1878-1946) în anul 1924. Mult timp expresia fusese atribuită filosofului şi publicistului Nikolai Berdiaev.

Cert este că denumirea a fost stabilită prin raportare la sintagma Veacul de aur (perioada în care a creat Puşkin) şi s-a suprapus de fapt peste modernismul rus. A inclus şi fenomenul emigrației ruse, deşi 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, şi care a urmat dezideratele artei noi.

Postsimbolismul rus, ca fenomen remarcabil al culturii ruse, are ca limite simbolismul rus şi 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.

BDD-A24312 © 2006 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

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

Dintre mişcările modernismului rus, cea mai importantă şi mai puternică a fost **simbolismul**.

În Rusia, ideile simbolismului au venit din Franţa şi din Germania. Anul naşterii simbolismului rus a fost considerat 1892, când a apărut cartea poetului, prozatorului şi 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* (Simboliştii ruşi).

În 1893, a fost citit public articolul D. Merejkovski, *О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы* (Despre cauzele decăderii şi despre noile tendinţe din literatura rusă modernă), în care se arată că în Rusia au apărut semnele artei simboliste. Articolul a fost considerat declaraţia poetică detaliată a simboliştilor ruşi, manifestul lor explicit. D. Merejkovski sublinia trei condiţii fundamentale ale artei noi: conţinutul mistic, simbolurile şi extinderea sensibilităţii 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* (Creaţia), *Юному поэту* (Unui tânăr poet), de A. Belîi, în *Критицизм и символизм* (Criticism şi simbolism), *Символизм как миропонимание* (Simbolismul văzut ca o concepţie 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 şi o abordare mistică a acesteia. Evident însă că simbolismul rus a urmat linia celui francez prin trăsăturile fundamentale: folosirea simbolului pentru a sugera corespondenţele dintre elementele universului, sugestia, stările confuze,

BDD-A24312 © 2006 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

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 „poeților 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 Structur der modern Lirik*, Hamburg, 1966)"[1].

Simbolismul rus, manifestat între 1892-1912, a apărut pe un fundament mai curând social, decât psihologic. Ideologic, simboliştii s-au detaşat 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 şi simbolismul francez sau german, cel rus nu a fost o mişcare unitară, putând fi împărțit după mai multe criterii: cronologic, geografic sau ideologic. Din punct de vedere cronologic, au existat *simboliştii vârstnici* (1890) şi *simboliştii tineri* (1900-1910). Primii erau numiți şi *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 *simboliştii vârstnici*, dintre care s-au remarcat „misticii petersburghezi". Ideologic, au existat scriitori de orientare individualistă (*decadenții*), pe de o parte, şi, pe de altă parte discipolii lui Vladimir Soloviov, 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 sfârşitul 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 şi în arta claselor pe cale de dispariție), caracterizate prin involuție, regres, disoluție a valorii. Paralel, în Franța se înțelege prin

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

BDD-A24312 © 2006 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

decadentism un curent de la sfârşitul 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 tendinţele unor curente literar-artistice de la graniţa secolelor al XIX-lea – al XX-lea, care opun realităţii o lume a stărilor de spirit subiective, considerată ca singura autentică. Decadentismul şi unele şcoli moderniste din Rusia îşi 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 transcendenţă. Decadentismul rus a afirmat preeminenţa subiectului creator asupra obiectului: subiectul are tendinţa de a reduce importanţa obiectului (prin care se înţelege lumea exterioară). S-a vorbit astfel despre un panestetism al decadentismului[1] care constă în preţuirea exclusivă a formei artistice, considerată independent de conţinut, opusă realităţii şi vieţii sociale. Pentru decadenţişti, subiectul creator este singurul purtător al adevărului estetic. Realitatea exterioară (istorică, socială, chiar autobiografică) este nesemnificativă, numai cea construită ca emanaţie a trăirilor subiectului interesează estetica decadentismului. Toate valorile sunt relative, oscilatorii, nu există „sacru" şi „profan", „superior" şi „inferior". Autorul se autosacralizează şi construieşte 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 lumea posibilă este cea interioară.

În literatura rusă, atât autorii decadenţişti, cât şi cei avangardişti s-au declarat pe sine unica sursă a transcendentului şi unica realitate estetică: „Я люблю себя как Бога" (Zinaida Hippius), „Я - Бог таинственного мира,/ Весь мир в одних моих мечтах..." (F. Sologub), „Трансцендентное во мне и моё..." (A. Krucionîh). Acest individualism pronunţat a determinat două tipuri de erou liric: cel care fuge de societate, care se izolează într-o lume iluzorie şi proslăveşte moartea (simbolismul rus timpuriu) şi cel care este activ, grandios, viteaz (manifestat în anii primei revoluţii ruse – 1905-1907). Decadenţii ruşi au absolutizat frumuseţea, exprimându-şi crezul într-o frumuseţe nepământeană care poare revela

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

BDD-A24312 © 2006 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

diversitatea şi 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 ruşi 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, aceşti nihilişti ruşi preferau Răul Binelui, înțelegând Răul nu la nivel superficial, ci ca forță universală, capabilă să curețe lumea de banalitatea cotidiană, de cenuşiul mentalității mic-burgheze (concepția lui F. Sologub). Astfel, Răul mărunt, din viața de zi cu zi, nu putea fi eliminat şi asimilat decât de o forță superioară, de aceeaşi natură, de un Rău universal. Aici transpare şi o veche concepție despre creția artistică, şi anume că ea este consecința cumulării unor forțe negative. Astfel, pentru decadenți, artistul, creatorul, îşi 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 şi de Rău („О, мудрый Соблазнитель,/ Злой Дух, ужели ты –/ Непонятый Учитель/ Великой Красоты?”, Zinaida Hippius, *Гризельда*).

Într-un studiu despre Eminescu, apărut recent la noi, se sintetizează trăsăturile poeziei decadente, valabile şi pentru decadentismul rus: „Tipologia artistului decadent se deschide cu groteştile 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, şi alta a celor ce opun ostracizării sociale avânturile titanice ale unei conştiințe 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-şi 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 şi ştiință, între gândirea ştiințifică şi creativitatea artistică, între logică şi fantezie, în care, pe bună dreptate, artiştii, neputincioşi, vedeau o amenințare prevestind triste consecințe. E important de observat senzația de neputință

BDD-A24312 © 2006 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

pe care poetul o are faţă 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 direcţii bine conturate:

- Prima direcţie, avându-i în frunte pe D. Merejkovski şi pe Zinaida Hippius, corela arta cu ideea căutării lui Dumnezeu. Aceşti scriitori s-au desprins de tradiţiile progresiste (în plan politic, social şi economic) ale literaturii şi au afirmat noi principii de creaţie.

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

Aceste două direcţii au fost constituit aşa-numita etapă a *simboliştilor vârstnici* sau *decadenţi*.

- A treia direcţie, a *simboliştilor tineri* (A. Blok, A. Belîi, Vl. Soloviov), a susţinut ideea cunoaşterii lumii prin intermediul divinului, în spiritul filosofului religios şi a poetului Vl. Soloviov.

Conţinutul mistic al simbolismului rus provine din filosofia idealistă, de la principiul că spiritul, ideea, conştiinţa sunt factori primordiali, iar existenţa, materia, natura sunt factori secundari, de unde rezultă raportul de opoziţie dintre terestru şi cosmic, dintre lumea reală şi cea spirituală. În concepţia simboliştilor ruşi lumea reală este măruntă, palpabilă, cognoscibilă şi raţională. Scopul suprem este atingerea *sufletului lumii*, o entitate ideală, subtilă, desprinsă de raţiune, accesibilă numai sufletului şi spiritului. Arta este mijlocul de transformare a lumii terestre rudimentare. Rolul poetului simbolist este de a transgresa lumea terestră cu ajutorul simbolului, al inuiţiei, al iraţionalului. Simbolul este un şir nesfârşit de sensuri, este apogeul polisemiei şi al nuanţelor semnatice.

Simboliştii tineri, care au debutat la începutul secolului al XX-lea, s-au declarat oponenţii *decadenţilor* pe care-i numeau „magi negri”, ei înşişi numindu-se „magi albi”, teurgi. Spre deosebire de *simboliştii vârstnici*, cei *tineri* îşi asumau rolul de proroci, de intermediari ai voinţei lui Dumnezeu

[1] Vezi Sauro Albisani, *Geniul morţii. Eminescu între romantism şi decadentism*, în *Mihai Eminescu. Poesie/Poezii*, ediţie bilingvă italiano-română, sub îngrijirea lui Marin Mincu, Constanţa, Ed. Pontica, 2000, http://www.pontica.ro/alte_eminescu2000_poesie_txt.htm

BDD-A24312 © 2006 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

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

Simboliştii ruşi au relevat asemănările dintre poezie şi textul mitologic: textul mitologic, fiind un text deschis, nu are început şi sfârşit, nu are limite între autor şi lector, se manifestă printr-un ritual şi nu se supune delimitărilor de tipul adevărat-fals. Aceleaşi legi sunt urmate şi 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 Belîi în viitor. Ultimul este, desigur, apropiat de teoriile futurismului, mai ales prin nota utopică.

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

Atât *decadenții*, cât şi *simboliştii tineri* au receptat revoluțiile din 1905-1907 ca pe nişte stihii, comparându-le cu o furtună, cu o inundație şi au fost cuprinşi rapid de patosul revoluționar. În general, pentru simboliştii ruşi, 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 perioada 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 şi imaginismul.

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

BDD-A24312 © 2006 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

grecescul *akme* (vârf, culme). *Akme* însemna pentru akmeişti punctul maxim de echilibru între cer şi pământ. S-a folosit şi termenul de *adamism*, în manifestele lui S. Gorodeţki şi N. Gumiliov, cu semnificaţia existenţei unui nou pământ şi unui nou Adam, nu ceresc, ci terestru.

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

Mult timp după acest moment, cam până la începutul anului 1960, nu au mai apărut studii importante despre akmeism în Rusia. Noţiunea 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 şcoli de poezie, *Academia poetică*. Din 1911 titulatura este *Цех поэтов* (Atelierul poeţilor, 20 octombrie 1911), la iniţiativa lui Nikolai Gumiliov şi a lui Serghei Gorodeţki. Denumirea formulează destul de expresiv concepţia akmeiştilor despre poezie: tehnica versificaţiei este un meşteşug, el trebuie deprins, ca şi simţul estetic, care trebuie educat. De aceea, la întâlniri erau citite şi analizate versuri şi orice imputare trebuia argumentată riguros. Revista „Apollo” a devenit organul de presă, iar sediul revistei – locul unde studiile şi experimentele poetice sunt concepute, discutate şi aplicate.

La sfârşitul anului 1912, Gumiliov şi Gorodeţki au luat decizia de a transforma o şcoală literară într-un curent. Dintre creatorii de la *Atelierul poeţilor* au ales patru (Anna Ahmatova, Osip Mandelştam, 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 iniţiatorii mişcării, în care se explicau pricipiile estetice ale akmeismului: *Наследие символизма и акмеизм* (Moştenirea simbolismului şi akmeismul,

BDD-A24312 © 2006 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

N. Gumiliov, 1913), *Некоторые течения в современной русской поэзии* (Câteva curente în poezia rusă modernă, Gorodeţki, 1913). Un al treilea articol, *Утро акмеизма* (Dimineaţa akmeismului), este scris de Osip Mandelştam (1919). A existat şi o tendinţă de stânga a akmeiştilor, susţinută de V. Narbut şi de M. Zenkievici, care au intenţionat 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. Componenţa orientării era neomogenă, motiv pentru care futuristul Nikolai Burliuk, care participă la un moment dat la întâlnirile akmeiştilor, afirmă că *Atelierul poeţilor* era un fel de parlament în care erau reprezentate toate partidele literare. Componenţa pestriţă a grupării (simbolişti, futurişti în formare – Nikolai Burliuk şi Velimir Hlebnikov – şi alţi artişti „pasageri") demonstrează că gruparea nu a fost o coaliţie antisimbolistă, ci mai curând o adunare postsimbolistă a poeţilor. Opoziţia faţă de simbolism s-a menţinut, dar nu era negată tehnica de creaţie a poeziei simboliste, ci erau repudiate idealismul şi tendinţa utopică a acesteia. Akmeiştii considerau că atitudinea faţă de realitate, promovată de simbolişti, a determinat pierderea gustului pentru autenticitate. Akmeismul impune concepţia conservării valorilor culturale, considerând că întreaga cultură constituie de fapt memoria omenirii. De aceea legăturile akmeiştilor cu literatura clasică vor fi destul de solide. Sentimentul istorismului a definit permanent creaţia akmeiştilor, în sensul transformării cuvântului în fapt.

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

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

BDD-A24312 © 2006 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

analogii, de demersuri metafizice. Ironia apare des la akmeişti, de la formele blânde (Anna Ahmatova şi O. Mandelştam) la cele groteşti (V. Narbut).

Astfel, akmeismul a fost socotit o încercare de conciliere şi de echilibru între simbolism şi realism. Cuvântul trebuia să reunească atât funcţia denominativă şi concretă, cât şi funcţia conotativă şi metaforică. Akmeismul a fost considerat şi un *neoclasicism* (prin ideea echilibrului artistic şi a exersării şi a deprinderii tainelor tehnicii poetice), şi un *neoparnasianism* (prin unele trăsături preluate de la parnasianism: expresia savantă, impersonală, obiectivă, imagismul rafinat, virtuozitatea formei, reprimarea subiectivităţii, sonoritatea cuvintelor, bogăţia şi raritatea rimelor). Numele lui Kant este des pomenit de akmeişti, în sensul că ideile sale despre categoriile apriorice care sunt postulate obligatorii ale raţiunii practice sunt agreate de akmeişti. Din acest punct de vedere, s-a afirmat că akmeismul a ilustrat şi 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 şi patos metafizic, între modelul noului Adam şi Teophile Gautier (pe care N. Gumiliov l-a inclus în rândul personalităţilor-reper, alături de W. Shakespeare, F. Rabelais şi F. Villon).

Atelierul poeţilor a existat, membrii au existat, dar akmeismul ca fundament ideatico-estetic pentru cei şase poeţi a fost insuficient. Când se vorbeşte despre akmeism, se afirmă uneori ironic că nu se stie *despre cine* se vorbeşte, adică disputele în privinţa componenţei acestei orientări sunt încă vii.

Numeroşi exegeţi au reproşat akmeiştilor că din poezia lor lipseşte tragismul, lipseşte trăirea extremă, lipsesc, cu alte cuvinte, elementele esenţiale ale unei lirici. Akmeiştii au eliberat detaliul concret de încărcătura metafizică. Scopul lor nu a fost să renege misticismul din poezie, ci să realizeze un echilibru între mistic şi pământesc.

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

BDD-A24312 © 2006 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

Paradigma avangardei literare ruse cuprinde **imaginismul**, care nu s-a manifestat cu aceeaşi vehemenţă ca futurismul. Începutul imaginismului rus a fost marcat de *Декларация* (Declarația) din 1919, în care se vorbeşte despre caracterul inovator al noii orientări, prin raportare la futurism. Vadim Şerşenevici afirma înainte de apariția *Declarației* că poezia este arta îmbinării cuvintelor autotelice[1], a cuvintelor-imagine. A fost organizată prima expoziție a grupului, *Выставка стихов и картин имажинистов* (Expoziția de versuri şi tablouri ale imaginiştilor), la Moscova, în Muzeul Politehnic. Apoi este înființată, tot la Moscova, la inițiativa lui Esenin, *Ассоциация вольнодумцев* (Asociația liber-cugetătorilor), iar revista imaginiştilor a devenit „Гостиница для путешествующих в прекрасном” (Hotelul pentru călătórii în Frumos). Imaginiştii s-au împărțit, convențional, în două grupe, una care îi cuprindea pe S. Esenin, I. Gruzinov, R. Ivnev, S. Kusikov, şi alta din care făceau parte A. Marienhoff, V. Şerşenevici, G. Iakulov. Primii înțelegeau imaginea poetică drept mijloc artistic, ceilalți, drept scop.

V. Şerşenevici afirma în 1923 că imaginiştii 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 şi arta), în care autorul polemizează chiar cu unii dintre imaginişti. Ulterior el se retrage din grupare, care se destramă în 1927.

Pentru imaginişti poezia era o cadență a imaginilor. Imaginiştii au exprimat iminența fatală a antagonismului dintre artă şi stat. Au asimilat formele extremiste ale futurismului timpuriu şi 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 mişcării l-a ocupat Serghei Esenin, care a subliniat necesitatea legaturii dintre imaginarul poetic, pe de o parte, şi expresivitatea limbii ruse şi spiritul creației populare, pe de altă parte. Pentru imaginismul rus cuvântul comportă simultan tema poetică şi conținutul. Unul dintre principiile imaginismului a fost exprimarea convenționalității artei, desprinderea ei de condiționările sociale şi etice. Imaginiştii ruşi considerau că arta nu reflectă obiectul, ci imaginea lui. Astfel, poezia imaginiştilor se îndepărtează de realitate şi consideră că prioritatea este arta.

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

BDD-A24312 © 2006 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

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

Părintele imagismului, Ezra Pound, a dat o definiţie a imaginii în consens cu practica poeţilor ruşi. El a spus că imaginea este un complex intelectual şi emoţional dintr-un moment bine determinat. Cu alte cuvinte, imaginea reuneşte cele mai îndepărtate aspecte emoţionale şi raţionale.

În estetica imaginismului rus este preluat de la futurişti conceptul de cuvânt autotelic, numai că poeţii imaginişti atrag atenţia asupra rădăcinii cuvântului. Este omis intenţionat aspectul sonor al cuvântului şi se subliniază triumful imaginii asupra sensului. Imaginiştii ruşi considerau că imaginea se ascunde în rădăcina cuvântului, iar sensul în gramatică, în general în desinenţe. Dintre părţile de vorbire este repudiat verbul. Sunt negate regulile gramaticale şi orice formă de epicitate. Este încurajată abundenţa tropilor, chiar saturaţia de metafore. Se mizează pe imagini arhetipale, ale lumii ţărăneşti ca simbol general, fără referire la vreo perioadă istorică bine determinată, considerându-se că omul, care trăieşte într-un prezent continuu, repetă la infinit nişte gesturi arhetipale cărora nu li se poate sustrage.

Deşi important, nu imaginismul a definit spiritul şi 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 mişcare decadentă şi mic-burgheză, ceea ce a limitat sfera cercetărilor asupra curentului.

BDD-A24312 © 2006 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

Matei Călinescu identifică două direcţii ale avangardei, ambele având ca numitor comun ideea de negare: o direcţie care pune accent pe noutate, pe modernitate, pe inovaţie stilistică, pe limbaj (futurismul şi constructivismul) şi a doua direcţie orientată spre „imaginaţie ca facultatea de a crea imagini”[1], pe o anumită psihologie a profunzimilor, pe inconştient, pe vis. Numeroşi cercetători au arătat că avangarda rusă a fost generată de simbolismul rus.

A. Flaker a realizat o comparaţie între cele două orientări[2]. Astfel, cercetătorul consideră că simbolismul s-a caracterizat prin limbaj poetic special, omogen, prin supremaţia lirismului, prin criptarea şi disimularea construcţiei şi a procesului de creaţie a textului, prin individualitatea poetică bine conturată a autorului, ce reiese din text, prin pasivitatea cititorului, prin funcţia estetică a operei, prin distanţa considerabilă dintre artă şi realitate, prin personalitatea creatoare valoroasă, de excepţie. În avangardă, limbajul este neomogen, cu amestecuri de stiluri funcţionale şi registre ale limbii (colocvial, publicistic etc.), este prioritară tendinţa de ştergere a graniţelor dintre genuri şi specii, construcţia textului este „la vedere”, opera este deschisă, perfectibilă, autorul este demiurg, unic sau colectiv (reprezentativ), cititorul este activ şi-şi poate schimba atitudinea faţă de text, aprecierea estetică este o modalitate de apreciere morală şi socială a textului, distanţa dintre artă şi realitate este mică, artistul este un făurar, întotdeauna autocritic.

Simboliştii erau teurgi preocupaţi de eternitate, avangardiştii sunt poeţi-meşteşugari preocupaţi de istorism. Din proroc poetul se transformă în colocutor, în partener de discuţie. El devine un artist „periferic”, în sensul că se află la marginea/suburbia mentalităţii sociale şi a culturii oficiale. De exemplu, eroul lui S. Esenin este uneori o ipostază a „şarlatanului”, a „huliganului”, iar la Maiakovski este „un risipitor”, „o mână-spartă”. Din acest moment începe transformarea cititorului în coautor, tendinţă care va fi definitivată în postmodernism.

---

[1] Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, Bucureşti, 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.

BDD-A24312 © 2006 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

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

Concepția despre lume a futuriştilor 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 *cubofuturiştilor*, în frunte cu V. Hlebnikov, D. Burliuk, V. Lifşiț, 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. Şerşenevici; grupul *Centrifuga* (1914-1922), în frunte cu trioul N. Aseev, S. Bobrov, B. Pasternak.

În 1910 apare, sub auspiciile *cubofuturiştilor*, volumul *Садок судей* (Heleşteul judecătorilor) redactat de aşa-numiții *poeți-tapetari* sau *poeți-clovni*, catalogați de critică drept nihilişti şi pseudopoeți. Semnificația programatică pentru mişcare o are manifestul din volumul *Пощечина общественному вкусу* (O palmă dată gustului public, decembrie 1912), semnat de David Burliuk, Alexei Krucionîh, Vladimir Maiakovski şi Velimir Hlebnikov. A urmat al doilea manifest, din *Садок судей II* (primăvara lui 1913), semnat de frații Burliuk, Elena Guro, V. Maiakovski, V. Hlebnikov, A. Lifşiț, A. Krucionîh, Ekaterina Nizen.

Apogeul futurismului s-a produs până la începutul Primului Război Mondial. Volumele colective şi individuale aveau nume ostentative (*Дохлая луна* – Stârvul lunii, *Рыкающий парнас* – Parnasul mugitor, *Танго с коровами* – Tangou cu vaci). Afirmațiile futuriştilor sunt provocatoare: „Numai noi suntem imaginea timpului nostru [...]. Academia şi Puşkin sunt hieroglife indescifrabile. Să-i aruncăm pe Puşkin, pe Dostoievski, pe Tolstoi şi pe alții de pe vaporul modernității". David Burliuk 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 şocat publicul prin aspectul lor exterior: cubofuturiştii purtau jachete galbene, sacouri roz,

BDD-A24312 © 2006 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

pelerine violet. Erau renumite în epocă jacheta galbenă a lui Maiakovski, vesta peticită şi jobenul lui D. Burliuk, costumul parizian *café au lait* al lui V. Kamenski, cu mănunchiuri de ridichi la butonieră, sau semnele misterioase pictate pe faţă. Futuriştii îşi răspândeau volumele şi textele într-un mod inedit, din mână în mână: de exemplu, fraţii Burliuk s-au dus într-o zi la o reuniune „mistico-simbolistă" a lui Viaceslav Ivanov şi, după plecarea lor, fiecare membru al societăţii 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 futuriştilor ruşi) în locul meniului. Spectacolele publice şi lecturile futuriştilor începeau cu îndemnul „Plecaţi, e plictisitor!", iar când vreun autor era chemat la bis administratorul sălii anunţa 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. Cărţile sunt destinate nu numai citirii, ci sunt orientate şi către vizual, către imagine. Antiestetismul demonstrativ reiese din faptul că textele erau tipărite pe hârtie ieftină de împachetat sau pe dosul hârtiei de tapet.

Egofuturiştii l-au avut în frunte pe Igor Severianin. El a organizat *Академия Эгопоэзии* (Academia de ego-poezie) în care au fost incluşi: Konstantin Olimpov, Gheorghii Ivanov, Graal-Arelski (pseudonimul lui S.S. Petrov) etc. Din cauza divergenţelor 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 înfiinţat *Интуитивная Ассоциация Эго-футуризм* (Asociaţia intuitivă a egofuturismului). Aceasta şi-a încetat activitatea după sinuciderea lui Ignatiev, în 1914. Teoria egofuturismului este destul de lipsită de rezonanţă. Severianin îşi declara poziţia prin intermediul versurilor. Spre deosebire de cubofuturişti, care puneau accent pe cuvânt în sine (rezultă de aici un oarecare formalism), egofuturiştii puneau accent pe conţinut. În 1913, I. Ignatiev afirma în manifestul egofuturismului: „Unitatea este egoismul. Divinitatea este unitatea. Omul este o fărâmă din divinitate. Naşterea este o fracţiune a eternităţii. Viaţa este o fracţiune în afara eternităţii. Moartea este vindecarea. Omul este un egoist". Cea mai importantă contribuţie a egofuturiştilor a fost

BDD-A24312 © 2006 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

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

Mezaninul poeziei şi *Centrifuga* au fost grupări moderate ale futurismului rus. Cea mai importantă figură de la *Mezaninul poeziei* a fost Vadim Şerşenevici. 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 şi care a militat pentru solidaritatea celor două mişcări, 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 şi 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 mişcarea futuristă, a făcut parte din gruparea *Lirika*, unde se păstrau legături cu simbolismul). Membrii grupării posedau o erudiție serioasă şi erau animați de căutări culturale profunde, de aceea *Centrifuga* a fost gruparea futuristă cea mai filologică şi 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 şi cu simbolismul. El vedea în istorie şi în lirică doi poli ai vieții care se influențează constant. Pentru poeții grupării, accentul se mută de la cuvântul ca atare la structurile sintactice intonaționale şi 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 şi 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 şi 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 şi moartea). Deşi în ansamblu lirica futuristă este citadină, tema naturii nu lipseşte. În plus, apar frecvent aspecte de natură moartă, unele groteşti. Metafora este corelată cu

BDD-A24312 © 2006 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

hiperbola. Se distrug regulile sintaxei, sunt eliminate prepoziţiile, conjuncţiile.

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

Ostentativ, Marinetti şi-a publicat manifestele într-unul dintre cele mai importante ziare conservatoare din Europa („Le Figaro"). Futurismul italian ia accente naţionaliste şi intervenţioniste. 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 oraşului, cu aglomeraţia continuă, luminate ostentativ, cu vitrine strălucitoare), erei maşinii şi a vitezei, este impregnat de un spirit agresiv şi antiumanist, de un dinamism exagerat (obsesia vitezei); Marinetti avea cultul masculinităţii şi recomanda misoginismul („Ce e femeia în comparaţie 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 împotrivea vehement războiului, obiectivele sale erau revoluţionare, 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 futuriştilor ruşi s-au remarcat prin mutaţii compoziţionale, prin contrastele puternice dintre tragic şi comic, dintre lirism şi brutalitatea limbajului, dintre fantastic şi banalitate gazetărească, ceea ce a dus la un colaj grotesc de stiluri, genuri şi specii. Dintre toate tentaţiile şi dezideratele avangardei, pe futuriştii ruşi i-a pasionat tema *omului nou,* futurismul rus fiind preocupat nu numai de inovaţiile formale, ci şi de căutările existenţiale.

BDD-A24312 © 2006 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

Şi în privinţa limbajului poetic se evidenţiază deosebiri faţă de obiectivele italienilor. Dacă ruşii au acceptat ideea eliberării de regulile gramaticale şi pe cea a destructurării sintactice, nu au acceptat în schimb ideea limbajului telegrafic, propunând o soluţie cumva opusă, şi anume îmbogăţirea limbii prin noi modalităţi de creare a cuvintelor şi 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'* (*заумь*), transraţional sau transmental, imaginat de Krucionîh, şi declinarea rădăcinilor, propusă de Hlebnikov. Limbajul transmental al lui Krucionîh, experimentele lui Hlebnikov de formare a cuvintelor prin declinarea rădăcinilor (el obţine de la verbul *liubit'* 400 de cuvinte noi) şi alte experimente lingvistice subliniază caracterul inovator al futurismului rus care a folosit şi metode artistice din folclor şi din simbolistica mitologică. *Zaum'* este considerat creaţia cea mai radicală a futurismului rus. El este şi astăzi subiect al unor polemici intense.

Limbajul transmental porneşte de la ideea că prima consoană a unui cuvânt determină sensul întregului cuvânt, iar cuvintele care încep cu aceeaşi consoană au acelaşi sens. Principiul lui Hlebnikov este semantic, al lui Krucionîh accentuează încărcătura emoţională a cuvântului. Ambii au folosit ca punct de plecare cimiliturile pentru copii, ghicitorile, invocaţiile magice. Evaluarea limbajului transmental de pe poziţii teoretico-filosofice s-a făcut mult mai târziu. Concluzia a fost că susţinătorii limbajului transmental au exploatat numai o latură a acestuia, situându-se în cele din urmă în opoziţie cu limba însăşi. Au existat analogii între limbajul poetic transmental şi pictura nonfiguративă (Krucionîh/ suprematistul Malevici).

Futurismul literar rus s-a manifestat în strânsă legătură cu artele plastice şi a afirmat permanent prioritatea picturii în definirea modernităţii. Futuriştii erau fascinaţi de formele artistice ale primitivismului pe care le-au resuscitat cu orice prilej. Multe dintre volumele lor erau litografiate. Dintre futuriştii ruşi, cel mai legat de pictură a fost Maiakovski.

O inovaţie a futuriştilor este *cuvântul autotelic*. Se neagă semnele de punctuaţie, ortografia, sintaxa normativă. Maiakovski sintetizează ideile futurismului în prezentarea *Пришедший сам* (Am venit singur, 1913): cuvântul împotriva conţinutului, cuvântul împotriva limbii (literare,

BDD-A24312 © 2006 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

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 naşte cuvântul, ci cuvântul naşte ideea. Discuțiile despre atitudinea față de cuvânt au fost furtunoase în epocă. Pe futurişti nu-i mulțumea cuvântul-simbol care îndeplinise un rol hieratic în cadrul simbolismului. Futuriştii au subliniat esența materială a cuvântului şi nu numai că i-au oferit acestuia concretețe, dar l-au şi tratat ca pe un lucru concret.

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

Primele scrieri ale avangardiştilor în general şi ale futuriştilor în special au fost privite în Rusia ca o isterie grafomană şi cenzura nu a văzut nici un pericol în manifestările excentrice, ostentative ale futuriştilor. După victoria Revoluției din 1917, cam patru ani au trăit avangardiştii ruşi frenezia „comunismului eroic". Cu timpul, realismul socialist va deveni singura cale oficială de urmat în artă. La începutul anilor '20 futurismul a încetat parctic 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 şi dramatică, determinată de contrastul dintre setea de libertate a artiştilor şi orientările pragmatice ale politicii. El a demonstrat relativitatea cultural-istorică a formelor şi a mijloacelor de creație, a experimentat noi modalități de creație.

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

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

BDD-A24312 © 2006 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

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 feţe ale modernităţii. Modernism. Avangardă. Decadenţă. Kitsch. Postmodernism*, Bucureşti, Ed. Univers, 1995

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă)*, Bucureşti, Editura Paralela 45, 2005

De Micheli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1968

Dolgopolov, L.K., *На рубеже веков: о русской литературе конца X1X – нач. XX века*, Leningrad, 1984

Gunther, H., *Художественный авангард и социалистический реализм*, «Вопросы литературы», seria III/1992, p.161-175

Grigorescu, Dan, *Dicţionarul avangardelor*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2003

История русской литературы XX в, t. II, red. L.P. Kremenţov, 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 X1X-XX веков*, Moscova, 1990.

Krîlova, N.V., *Медный век. Очерк теории и литературной практики русского авангарда (учебное пособие)*, Petrozavodsk, 2002

BDD-A24312 © 2006 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

Литературный авангард. Особенности развития, red. L.N. Budagova, Институт славяноведения и балканистики, RAN, Moscova, 1993

Maksimov, D.E., *Русские поэты начала века*, Leningrad, 1986

Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare, A-G*, vol. I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973

Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969

Morar, Ovidiu, *Avangardismul românesc*, Bucureşti, 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, Cankt-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. Bocearov, G. Belaia, Moscova, 1987

Sokolov, A.G., *История русской литературы конца XIX – нач. XX века*, ediția a IV-a, Moscova, 1999

Tiupa, 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

BDD-A24312 © 2006 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)

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.

BDD-A24312 © 2006 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:03 UTC)