Avangarda în slujba Revoluţiei

Ovidiu MORAR*

Keywords: *avant-garde, revolution, communism*

Dacă, după Ionesco, avangarda trebuie definită „în termeni de opoziţie şi ruptură”, iar avangardistul reprezintă prin excelenţă „opozantul faţă de sistemul existent” (Ionesco 1998: 77–78), rezultă că miza principală a demersului avangardist e *revoluţia*. E cât se poate de limpede faptul că toate curentele de avangardă au încercat să *revoluţioneze* radical limbajele artistice, în pofida tuturor formulelor estetice consacrate, ajungând chiar uneori (vezi, de pildă, cazul dadaismului), dintr-o idiosincrazie obsesivă faţă de detestabila „Doamna Convenţia”, la o adevărată convenţionalizare a negaţiei, la un „conformism al non-conformismului” (Compagnon 1998: 7), tradus printr-un nihilism absolut, steril şi autodizolvant. Totuşi, definiţia avangardei ca *modernism extrem(ist)* sau ca *extremism al modernismului* (Marino 1973: 195) lasă nelămurită problema angajării politice a majorităţii exponenţilor ei (în slujba Revoluţiei), problemă cu adevărat vitală la un moment dat şi care ajunge să lase în umbră chiar miza estetică a proiectului avangardist. Căci cum altfel poate fi privită, de pildă, această *Declaraţie* a suprarealiştilor francezi din 27 ianuarie 1925: „Noi n-avem nimic de-a face cu literatura. Însă suntem capabili a ne servi de ea la nevoie, ca toată lumea. [...] Noi suntem foarte hotărâţi să facem o Revoluţie”? Într-un studiu de referinţă apărut în 1974, Peter Bürger sesiza cu justeţe importanţa dimensiunii sociale a proiectului avangardist, disociindu-l astfel de modernism: dacă modernismul poate fi înţeles „ca un atac împotriva tehnicilor tradiţionale de scriitură”, avangarda istorică a anilor ’20 poate fi înţeleasă „numai ca un atac împotriva comerţului instituţionalizat cu arta”, ea fiind „prima mişcare din istoria artei care s-a întors împotriva instituţiei artei şi a autonomiei acesteia” (Bürger 1984: 5). Imediat ne vine în minte manifestul avangardist al lui Ion Vinea din revista „Contimporanul” (nr. 46, 16 mai 1924): „Jos Arta / căci s-a prostituat!” Însă nici această definiţie nu lămureşte pe de-a-ntregul chestiunea militantismului politic al avangardei, după cum n-o face mai limpede nici această explicaţie a lui Renato Poggioli dintr-un studiu anterior: avangarda apare ca o „cultură minoră” aflată în opoziţie cu o „cultură majoră” care, adesea, e „cultura de masă, văzută ca pseudo-cultură” (Poggioli 1968: 108). Desigur, despre o opoziţie faţă de cultura dominantă se poate vorbi întotdeauna, în sensul în care o fac, de pildă, Gilles Deleuze şi Félix

* Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava, România.

BDD-A26407 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:56:00 UTC)

Guattari[1], însă resortul ultim al demersului avangardist ar trebui căutat dincolo de această opoziţie culturală. În opinia lui Guy Scarpetta, prin atitudinea ei funciar contestatoare, avangarda subminează „dispozitivul ideologic de înrădăcinare" oficial prin lipsa ei de evlavie faţă de „izvoare", faţă de „tradiţiile naţionale", faţă de aşa-numitul „patrimoniu rasial" sau faţă de „puritatea limbii", precum şi prin transgresiunea tuturor frontierelor (spaţiale, lingvistice, culturale etc.), atitudine *cosmopolită* prin definiţie (Scarpetta 1997: 58). Totuşi, remarca acelaşi autor, avangarda n-ar fi respectat până la capăt crezul cosmopolit, care presupune refuzul unei politici comune şi al unei estetici de grup, refuzul teoriei, al programelor, al ideologiei, aproape fiecare mişcare avangardistă manifestând, în mod paradoxal, tendinţa inversă de subordonare faţă de ceea ce Philippe Nemo numea „gândirile colectivului" (adeziunea la comunism, mai rar la fascism, „păgânism" etc.). Mai degrabă s-ar putea vorbi atunci de o opoziţie faţă de întreg *establishment*-ul societăţii burgheze, pe care avangarda s-a străduit din răsputeri să-l dărâme din temelii prin orice mijloace, acceptând chiar şi înregimentarea – temporară – într-un partid politic extremist (de regulă, partidul comunist) ce urmărea înfăptuirea Revoluţiei.

Dar cum se împacă oare dorinţa eliberării totale a spiritului (proclamate, de pildă, de André Breton în manifestele suprarealismului) cu subordonarea ideologică unei doctrine oarecare, chiar dacă aceasta oferea (şi încă pe baze „ştiinţifice") promisiunea unei ultime „mântuiri"? Pentru Renato Poggioli, această aservire n-are nimic paradoxal, ci se înscrie în mod firesc în linia anarhismului congenital al avangardei: comunismul ei ar trebui privit ca fructul unei gândiri eshatologice, mesianice şi apocaliptice, „fapt compatibil, psihologic dacă nu ideologic, cu spiritul anarhist" (Poggioli 1968: 100) Mai mult, ideile socialiste ale avangardiştilor ar fi fost motivate mai degrabă de un „obscur sentiment anarhist" decât de o gândire marxistă autentică (*ibidem*). Că puţini avangardişti au fost marxişti veritabili e totuşi un lucru îndoielnic, după cum la fel de discutabilă e afirmaţia că experimentul comunist ar fi exercitat o fascinaţie continuă pentru marea lor majoritate, chiar dacă se dovedise a fi totalitar şi funciar ostil libertăţii individuale (*ibidem*). În realitate, nu experimentul comunist (recte stalinist) a continuat să-i fascineze, mai ales după 1935, ci utopia marxistă a societăţii fără clase, deocamdată imperfect, credeau ei, pusă în practică în Rusia sovietică. Mai degrabă se poate vorbi de o inextingibilă fascinaţie faţă de ideea de Revoluţie pur şi simplu. Emblematic rămâne, de pildă, cazul aceluiaşi André Breton, care, după despărţirea netă de stalinism şi de „vântul de cretinizare sistematică ce bate dinspre U.R.S.S." (*Du temps que les surréalistes avaient raison* 1935: 14), s-a apropiat de un alt artizan al revoluţiei bolşevice, Leon Troţki (teoreticianul „revoluţiei permanente"), împreună cu care a redactat în 1938 un *Manifest pentru o artă revoluţionară independentă*, unde, între altele, putem citi că: „Pe tărâmul creaţiei artistice, imaginaţia trebuie să se elibereze de orice constrângere şi nu trebuie să permită sub niciun pretext să fie încătuşată. Celor care

[1] Conform definiţiei date de cei doi autori, prin literatură „minoră" (sau „marginală") nu trebuie să se înţeleagă literatura inferioară valoric unei aşa-zise literaturi „majore", ci orice literatură subversivă („revoluţionară") în raport cu aceasta, aşadar „«minor» nu mai califică anumite literaturi, ci condiţiile revoluţionare ale oricărei literaturi în sânul celei pe care o numim «mare» (sau instituită, oficială, recunoscută)" (Deleuze, Guattari 2007: 31).

BDD-A26407 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:56:00 UTC)

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

Cum se explică, totuşi, această obsesie a Revoluţiei în cazul avangardei? După Mario de Micheli, întreaga artă modernă s-ar fi născut nu dintr-o simplă schimbare de gust, ci dintr-o criză mult mai adâncă, de ordin spiritual, începută în Europa odată cu eşecul revoluţiilor burgheze de la mijlocul secolului al XIX-lea, când între artişti, intelectuali şi clasa lor se cască o prăpastie insurmontabilă (De Micheli 1968: 13–23). E vorba nu numai de o criză social-politică generală, ci chiar de o punere sub semnul întrebării a întregului sistem de valori al societăţii capitaliste occidentale, aflată atunci într-un moment de apogeu. Pictori ca Van Gogh, Gauguin, Munch ş.a. ori poeţi „blestemaţi" ca Poe, Baudelaire sau Rimbaud vor denunţa în arta lor această criză fără precedent, care se va adânci şi mai mult în secolul următor, odată cu iminenţa izbucnirii războiului mondial. Revolta antipozitivistă, antimimetică a simboliştilor şi a mişcărilor de avangardă ale secolului XX exprimă în mod direct această ruptură ireversibilă cu sistemul de valori instituit oficial, iar artistul boem, pauper, dezabuzat, în conflict cu o lume meschină, funciar ostilă valorilor spirituale, devine aproape un clişeu la modă în câmpul artei. *Épater le bourgeois* e deviza mai tuturor poeţilor şi artiştilor, adevărat blazon nobiliar exhibat cu ostentaţie, ilustrând o atitudine de frondă emblematică pentru întreaga artă „decadentă" a sfârşitului de secol XIX şi a începutului secolului următor. Însă revolta acestora nu era exprimată doar în forma sublimată a artei. Dacă în timpul revoluţiei burgheze din februarie 1848, Baudelaire editase un ziar revoluţionar cu titlul „Salvarea publică" şi fusese văzut chiar umblând printre insurgenţi cu puşca în mână, iar în 1871 numeroşi scriitori şi artişti, între care Rimbaud, Verlaine, Courbet, Corot, Daumier, Manet ş.a., au fost de partea Comunei din Paris (*ibidem*: 14), această atitudine reflectă, se pare, o febră quasi-generală a Revoluţiei. Poate nu întâmplător între manifestul literar al poetului revoluţionar Victor Hugo din prefaţa dramei *Cromwell* (1827) – cu îndemnurile radicale: „Să dăm cu ciocanul în teorii, poetici şi sisteme!... Să aruncăm tencuiala ce ascunde faţa artei!" etc. – şi *Manifestul Partidului Comunist* redactat tot în februarie 1848 de Marx şi Engels există numeroase similitudini retorice. Deşi ar putea fi considerate în fond nişte locuri comune ale romantismului, acestea au constituit un *pattern* pentru manifestele avangardei, a căror miză a fost în acelaşi timp estetică şi politică. După cum remarcă acelaşi exeget, aproape toate mişcările de avangardă ale secolului XX (cu excepţia futurismului italian) au fost orientate politic spre stânga, inspirate de marxism şi de revoluţia bolşevică. Astfel, dacă dintre corifeii avangardei ruse destui, în frunte cu Maiakovski, au aderat cu entuziasm la revoluţie, expresioniştii germani din gruparea *Der Novembergruppe* (1918), pictori ca Grosz, Dix, Kokoschka sau scriitori ca Brecht, Huelsenbeck sau Toller etc. vor susţine puţin mai târziu ideea că arta trebuie pusă în serviciul proletariatului, dadaiştii germani se vor alătura Ligii Spartachiste, unii dintre ei participând chiar la lupte de stradă[2], Tristan Tzara – care, după cum afirmă R. Lacôte, ar fi jucat şah cu

[2] Despre atmosfera incendiară din Berlin, „citadela bolşevismului" german în ianuarie 1919, precum şi despre angajarea expresioniştilor şi dadaiştilor berlinezi de partea revoluţiei proletare, Erwin

BDD-A26407 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:56:00 UTC)

Lenin în 1916 la cafeneaua Térasse din Zürich (Lacôte 1952: 18) – şi grupul dadaist elveţian vor saluta revoluţia din octombrie în măsura în care, după cum afirma Tzara, aceasta constituia „singurul mijloc capabil să pună capăt războiului" (De Micheli 1968: 142), iar o bună parte dintre suprarealiştii francezi (ca şi Tzara ulterior), după ce au cochetat o vreme cu Federaţia Anarhistă reprezentată de hebdomadarul „Le Libertaire" (Health), se vor înscrie înainte de 1930 în partidul comunist francez, declarându-se fideli directivelor Internaţionalei a III-a şi, chiar dacă după câţiva ani unii, în frunte cu Breton, nu vor mai accepta hegemonia acesteia[3], orientarea politică generală a mişcării va rămâne în linii mari neschimbată, astfel încât la izbucnirea războiului civil în Spania toţi suprarealiştii se vor declara solidari în lupta împotriva fascismului franchist (De Micheli 1968: 163).

Poate că această fervoare revoluţionară a avangardei n-ar fi fost însă posibilă în absenţa contextului general creat de primul război mondial şi, pe de altă parte, de triumful revoluţiei bolşevice. Cele mai importante mişcări de avangardă europene s-au născut în atmosfera încărcată din preajma primei conflagraţii mondiale, ca manifestări ale unei stări de spirit iremediabil pesimiste exprimând, după cum declara de pildă liderul suprarealist André Breton, „defetismul războiului". Atât expresionismul german, cât şi dadaismul, suprarealismul etc. s-au constituit ca protest împotriva unei societăţi ipocrite şi profund dezumanizate ce făcuse posibilă oroarea războiului; ca atare, toate normele acesteia era necesar a fi denunţate ca false şi profund imorale şi, în consecinţă, abolite. În deceniul următor, în condiţiile ascensiunii fascismului şi pe fondul unei alte crize generale ce vestea iminenţa unei noi conflagraţii mondiale, expresie ultimă a imperialismului capitalist, după concepţia lui Marx, era perfect naturală angajarea politică a avangardei pe baricada stângii revoluţionare[4].

În ceea ce priveşte avangarda românească, lucrurile s-au petrecut la fel. În 1915, cu puţin timp înaintea intrării României în război, Ion Vinea editează împreună cu Tristan Tzara revista „Chemarea", al cărei prim număr (apărut la 4 octombrie 1915) anunţa încă de pe copertă caracterul protestatar (antioligarhic şi antirăzboinic) al publicaţiei: o gravură de Valloton reprezentând nişte soldaţi care trag într-o mulţime paşnică. După al doilea număr însă, revista îşi încetează temporar apariţia,

Piscator relata în 1929: „Se discuta la nesfârşit despre artă, dar numai din punct de vedere politic. Şi cu toţii am căzut de accord că arta nu poate fi decât un instrument al luptei de clasă, dacă în genere avea vreo valoare. Sub imperiul amintirilor trecutului, dezamăgiţi în speranţele noastre, nu vedeam salvarea omenirii decât într-o revoluţie radicală: lupta organizată a proletariatului, cucerirea puterii. Dictatură. Revoluţie mondială. Rusia era idealul nostru…" (Piscator 1966: 27).

[3] În 1933, Breton, Éluard şi Crevel au fost excluşi din partidul comunist ca urmare a criticării pacifismului acestuia şi a publicării în „Le surréalisme au service de la révolution" a unui articol critic de Ferdinand Alquié la adresa realismului socialist sovietic. Ulterior, liderul mişcării suprarealiste va adopta oficial o poziţie antistalinistă (i. e. antitotalitară), rămânând însă mai departe fidel marxismului şi idealului revoluţiei proletare.

[4] În legătură cu necesitatea imperioasă a acestei angajări, într-o conferinţă rostită la Londra în iunie 1936, imediat după izbucnirea revoltei minerilor din Asturia, Paul Éluard, de pildă, spunea că: „A venit vremea când toţi poeţii au dreptul şi datoria de a afirma că sunt adânc cufundaţi în viaţa celorlalţi oameni, în viaţa comună. [...] Poeţii demni de acest nume, asemenea proletarilor, refuză să fie exploataţi. Adevărata poezie e cuprinsă în tot ceea ce nu e conform cu această morală, cu o morală care pentru a-şi menţine dominaţia, prestigiul, nu ştie să facă altceva decât să construiască bănci, cazărmi, închisori, biserici şi bordeluri. Poezia adevărată e cuprinsă în tot ceea ce îl eliberează pe om de această avere înspăimântătoare, de această avere care are un chip de moarte..." (De Micheli 1968: 163).

BDD-A26407 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:56:00 UTC)

Vinea colaborând în continuare, împreună cu celebrul militant de stânga N.D. Cocea, la alte publicaţii suspendate rând pe rând de cenzură („Arena politică şi socială", „Facla", „Torţa", „Chemarea roşie", „Clopotul" etc.), ţinta acestora fiind „năruirea şi sfărâmarea oligarhiei româneşti" (Cocea 1918). La revista „Clopotul", de pildă, apărută în 1922, mai colaborează viitorii avangardişti Henri Gad (redactor-şef), Ion Călugăru, precum şi Tudor Arghezi, Al.O. Teodoreanu ş.a. Tot în 1922, Ion Vinea şi Marcel Iancu (care-l însoţise pe Tzara la Zürich, cooperând la aventura dadaistă), împreună cu acelaşi H. Gad, editează cea mai importantă revistă de avangardă românească, „Contimporanul", al cărei titlu, după cum subliniază editorialul publicat de dr. N. Lupu în primul număr, îl relua pe acela al „marii reviste socialiste de pe vremuri" (Lupu 1922: 1). Miza principală a revistei era, cel puţin în primii doi ani de apariţie, politică şi nu artistică, după cum o demonstrează ponderea şi importanţa acordată publicaţiilor cu conţinut politic apărute în această perioadă (alături de pamflete şi articole critice la adresa clasei politice româneşti, întâlnim desene şi caricaturi realizate de Marcel Iancu, A. Dragoş ş.a.); de altminteri, însuşi Ion Vinea avea să afirme mai târziu că: „revista trebuia să fie un organ mai degrabă revoluţionar decât modernist. Cu alte cuvinte, un organ *politic*, pus în serviciul unor idei politice" (Purcaru 1972: 47). Evident, aceste idei erau lupta împotriva oligarhiei româneşti, reprezentate în primul rând de dinastia regală şi familia Brătianu, lupta împotriva fascismului, a rasismului, solidaritatea cu acţiunile muncitoreşti, simpatia faţă de ţărănimea şi proletariatul în mizerie etc. În acelaşi timp, Vinea îl va înlocui pe N. D. Cocea (condamnat politic în 1923 la 18 luni închisoare) la direcţia ziarului „Facla", confesându-se prietenului său Tristan Tzara, într-o scrisoare datată 5 decembrie 1925, astfel: „Eu conduc «Facla» (cotidian) în timp ce N. D. Cocea este în închisoare, la Craiova, pentru 18 luni. Eu încerc să scot câte un pamflet pe zi, contra oligarhiei, luând accentul lui Ezechil" (*Scriitori români în arhive străine* 1981).

Dacă în celelalte reviste de avangardă publicate până în 1933 politicul nu mai reprezintă îndeobşte o preocupare de prim-plan, începând din acest an, într-un context intern şi internaţional din ce în ce mai frământat, majoritatea avangardiştilor români, nemulţumiţi poate de sterilitatea demersului lor în plan social, vor opta pentru angajarea politică de partea stângii radicale, susţinând, probabil după modelul suprarealiştilor francezi[5], ideea unei revoluţii sociale care să conducă, după cum dorea André Breton, la „eliberarea completă a omului". De altfel, mulţi dintre corifeii avangardei româneşti (între care Geo Bogza, Gellu Naum, Gherasim Luca, Gheorghe Dinu, Paul Păun, Saşa Pană, Ion Călugăru, Jules Perahim, Victor Brauner, Aurel Mărculescu ş.a.), urmând poate acelaşi model, se vor înscrie în Partidul Comunist Român, interzis oficial încă din 1924, motiv pentru care vor fi urmăriţi de Siguranţă pentru presupuse activităţi subversive sub directa îndrumare a partidului[6].

[5] După 1930, cele mai importante grupări avangardiste româneşti (polarizate în jurul revistelor „unu", „Alge", „Liceu" etc.) se orientează către suprarealism.

[6] Într-un referat întocmit la 16 aprilie 1938 de comisarul Ion V. Taflaru în dosarul de urmărire a pictorului Victor Brauner, se susţine că trecerea la comunism a majorităţii suprarealiştilor români s-a făcut „sub influenţa confraţilor francezi", textul care a concretizat această convertire fiind manifestul publicat în 1933 în revista „Viaţa imediată"; activitatea lor politică era aşadar „conformă cu directivele Partidului Comunist Român, iar cea literară după modelul organizaţiei comuniste franceze AER" (*Artistes et écrivains révolutionnaires*), al cărei director era Louis Aragon (Tănase 2008: 89).

BDD-A26407 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:56:00 UTC)

Alţii, chiar şi fără a fi înscrişi în partid, vor avea de suferit din cauza atitudinii lor critice la adresa regimului în vigoare: poetul Scarlat Callimachi, de pildă, director al revistei constructiviste „Punct” în perioada 1924–1925, va fi condamnat în 1934 la un an închisoare pentru articolele *Căderea Babilonului* şi *Vremuri prerevoluţionare*, apărute în ziarul botoşănean „Clopotul”, iar în 1940 va fi internat în lagărele de la Miercurea Ciuc şi Caracal deoarece, după cum aflăm din dosarul lui de urmărire aflat în arhivele Siguranţei, era „considerat periculos ordinii şi siguranţei Statului” datorită activităţii sale filocomuniste (Tănase 2008: 106).

Fără îndoială că, în acest context, atitudinea avangardiştilor faţă de literatură se modifică esenţial după 1930 în sensul unei angajări politice directe. Începând din 1933, principalii corifei ai avangardei îşi abandonează publicaţiile eminamente literare („unu”, „Alge”, „Liceu” etc.) şi înfiinţează sau colaborează exclusiv la reviste de stânga precum „Viaţa imediată”, „Cuvântul liber”, „Pinguinul”, „Umanitatea”, „Tânăra generaţie”, „Era nouă”, „Fapta”, „Reporter”, „Meridian”, „Clopotul”, „Torţa” ş.a., cele mai multe dintre ele interzise de cenzură după numai câteva numere pentru propagandă comunistă. În textele publicate în paginile acestora, poeţi ca Ion Vinea, Scarlat Callimachi, Stephan Roll, Miron Radu Paraschivescu, Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun, Gellu Naum, Virgil Teodorescu ş.a. critică deschis, aplicând conceptele ideologiei marxist-leniniste, exploatarea muncii proletariatului, imperialismul capitalist, cu ultimele lui feţe monstruoase, fascismul, naţionalismul şovin, rasismul şi războiul mondial, susţinând uneori în mod explicit ideea revoluţiei proletare. În deplin consens, de altfel, cu André Breton, care afirma în aceeaşi perioadă că „arta autentică de azi” trebuie legată de „activitatea socială revoluţionară”, ea trebuind să tindă spre „deruta şi distrugerea societăţii capitaliste” şi că o artă de propagandă „se justifică din plin” într-o perioadă de criză, un exemplu invocat fiind poezia lui Maiakovski (Breton 1935: 65, 68), avangardiştii români optează acum pentru o literatură angajată care să exprime, după cum spunea Miron Radu Paraschivescu într-un articol-program publicat într-unul din ultimele numere ale revistei „unu”, „înverşunarea împotriva oprimării” (Paraschivescu 1932). Apar, astfel, genuri specifice, precum reportajul social, poemul-reportaj, „poezia proletară”, „romanul proletar” etc. menite să ilustreze existenţa mizeră a proletariatului şi exploatarea sa nemiloasă de către burghezie, în scopul trezirii conştiinţei sale „de clasă”.

După 1938, în condiţiile instaurării dictaturii regale şi, ulterior, antonesciene, toate publicaţiile cu conţinut subversiv sunt interzise de cenzură. În 1940, Gherasim Luca şi Gellu Naum, întorşi în pripă de la Paris ca urmare a invaziei hitleriste, fondează la Bucureşti grupul suprarealist român[7], care e nevoit să rămână în clandestinitate până în 1945. Textele redactate de membrii grupului în scurta sa perioadă de activitate sunt însă total apolitice, reflectând probabil, implicit, aceeaşi dezamăgire vizavi de stalinism ca şi cea exprimată oficial de Breton încă din 1935. După dizolvarea grupului în 1947, Gherasim Luca, Paul Păun şi Dolfi Trost vor face tot posibilul să evadeze din lagărul comunist, reuşind aceasta însă abia câţiva ani

[7] Pe lângă cei doi poeţi menţionaţi, grupul suprarealist îi mai cuprindea pe pictorul Dolfi Trost şi pe poeţii Paul Păun şi Virgil Teodorescu.

BDD-A26407 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:56:00 UTC)

mai târziu. Ceilalţi foşti corifei ai avangardei, în frunte cu Saşa Pană[8], vor susţine cu entuziasm, începând chiar din 1945, noul regim pe cale de a se instaura în România (fiind vorba de comunism, nu se poate spune că nu au dat dovadă de consecvenţă), abjurând însă avangardismul ca expresie a... „burghezismului artistic". Categoric, aşa cum remarca Ionesco, avangarda nu-şi are rostul decât atâta vreme cât se află în răspăr cu sistemul în vigoare.

Bibliografie

Breton 1935: André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, Éditions Sagittaire.

Breton, Rivera 1938: André Breton, Diego Rivera, *Manifesto for an Independent Revolutionary Art*, http://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/works/rivera/manifesto/htm.

Bürger 1984: Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Cocea 1918: N.D. Cocea, *Cum a apărut Arena*, în „Depeşa", I, nr. 37.

Compagnon 1998: Antoine Compagnon, *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii*, traducere de Rodica Baconsky, Cluj-Napoca, Editura Echinox.

Déclaration du 27 Janvier 1925, http://www.benjamin-peret,org/le-surrealisme/230-declaration-du-27-janvier-1925.html [trad. n.].

Deleuze, Guattari 2007: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pentru o literatură minoră*, traducere şi postfaţă de Bogdan Ghiu, Bucureşti, Editura ART.

Health: Nick Health, *1919–1950: The Politics of Surrealism*, https://libcom.org/history/1919-1950-the-politics-of-surrealism.

De Micheli 1968: Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, traducere de Ilie Constantin, Bucureşti, Editura Meridiane.

Du temps que les surréalistes avaient raison 1935: Paris, Éditions Surréalistes.

Ionesco 1998: Eugène Ionesco, *Discours sur l'avant-garde*, în *Notes et contre-notes*, Paris, Éditions Gallimard.

Lacôte 1952: René Lacôte, *Tristan Tzara*, Paris, Éditions Seghers.

Lupu 1922: N. Lupu, *Bun sosit!*, „Contimporanul", Bucureşti, nr. 1.

Manifest activist către tinerime 1924: „Contimporanul", Bucureşti, nr. 46.

Marino 1973: Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, I, Bucureşti, Editura Eminescu.

Paraschivescu 1932: Miron Radu Paraschivescu, *Schimbarea la faţă a cuvântului*, „unu", Bucureşti, nr. 48.

Piscator 1966: Erwin Piscator, *Teatrul politic*, Bucureşti, Editura Politică.

Poggioli 1968: Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press.

Purcaru 1972: Ilie Purcaru, *Poezie şi politică*, Bucureşti, Editura Albatros.

Scarpetta 1997: Guy Scarpetta, *Elogiu cosmopolitismului*, traducere de Petruţa Spânu, Iaşi, Editura Polirom.

Scriitori români în arhive străine 1981: „Manuscriptum", Bucureşti, nr. 3, 1981.

Tănase 2008: Stelian Tănase, *Avangarda românească în arhivele Siguranţei*, Iaşi, Editura Polirom.

[8] Sub conducerea acestuia apărea la sfârşitul lui noiembrie 1944 revista „Orizont", în paginile căreia îi regăsim pe Stephan Roll, Miron Radu Paraschivescu, Ion Călugăru, Scarlat Callimachi, N. D. Cocea, I. Vitner, Geo Dumitrescu, Ion Caraion ş.a., nu însă şi pe membrii grupului suprarealist, consideraţi atunci „avangardişti întârziaţi".

BDD-A26407 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:56:00 UTC)

The Avant-Garde in the Service of the Revolution

If, after Ionesco's statement, avant-garde could be defined in terms of "opposition and rupture", it results that the main goal of the avant-garde project is *the revolution* – perceived not only as a complete renewal of poetic and artistic language, but also – and above all – as a revolt against the establishment of the bourgeois society. Almost all avant-garde movements sympathized with the idea of social revolution in their attempt to liberate man from all social and moral constraints. The Romanian avant-garde had the same purpose, and its evolution followed the same trajectory – from a stage of anarchy to a stage of political engagement in the service of the proletarian revolution –, but the settlement of the "proletarian dictatorship", in 1947, marked its end, as avant-garde can exist only in opposition to the established system.

BDD-A26407 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:56:00 UTC)