# AVANGARDA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ. CONEXIUNI TRANSNAȚIONALE

**Maria PAȘCALĂU**
Universitatea de Vest din Timișoara
maria.nicolescu79@e-uvt.ro

**The Romanian Literary Avant-Garde. Transnational Connections**

Emerging in the literary space a century before transnationalism became a topic of discussion in relation to globalization, the avant-garde's aims and practices displayed extra-national tendencies. This paper aims to emphasize the transnational character of the Romanian literary avant-garde, particularly those aspects that demonstrate how the experimental literary movements that reunited under the Romanian avant-garde umbrella manifested themselves as network-type phenomena that acted across national, linguistic and cultural borders. The paper will also investigate cultural practices that significantly contributed to creating interliterary networks and, consequently, the avant-garde transnational space. The article draws upon recent studies on literary transnationalism as analytical tools in order to develop a critical perspective on the historical Romanian literary avant-garde. The transnational approach intends to provide a new way of understanding these literary movements, which is different from the national point of view that we find in the history of Romanian literature. Considering that the avant-garde's transnationalism cannot be completely understood only in the light of the unilateral relation centre-periphery, the present article shows that a bilateral and dynamic relationship defines the Romanian avant-garde connections and the centres of the international avant-garde. Moreover, it draws attention to inter-peripheral relations at regional level. Through the creative appropriation of the new aesthetics originating in the centre of transnational collaborative practices, the Romanian avant-garde contributed to the avant-garde project with authentic poetics and innovative artistic techniques. These marginal creative contributions made a noticeable impact on the centre, thereby influencing the avant-garde movement's history.

**Keywords**: *Romanian Literary Avant-Garde*; *transnational literature*; *border*; *culture*; *experimental*; *national*; *interliterary networks*.



**BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)**

## Introducere

Deși termenul „trans-naționalism" a fost adoptat de UNESCO[1] în anul 2000 folosind accepțiile date acestui termen de Steven Vertovec și Alejandro Portes în studiile din 1999 (Morgan 2017: 4), caracterul transnațional al activităților umane, inclusiv al celor culturale, precede perioada în care acest termen a început să fie teoretizat. Transnaționalismul, afirmă Steven Vertovec, „se referă, în sens larg, la multiplele legături și interacțiuni legând oamenii și instituțiile dincolo de granițele statelor-națiuni"[2], făcând precizarea că transnaționalismul înțeles ca o rețea larg extinsă a relațiilor interumane a existat și înaintea constituirii națiunilor (1999: 447). Folosit la începutul anilor 2000 în domeniul finanțelor internaționale și în studiile care vizau circulația transfrontalieră a forței de muncă și a mărfurilor, termenul „transnaționalism" ajunge să fie asociat cu activități din alte domenii precum cel politic, cultural sau religios (Morgan 2017: 4), activități care, după cum precizează Alejandro Portes, „au loc în mod recurent dincolo de granițele naționale" (1999: 464).

Această rețea de interacțiuni umane transfrontaliere în diverse domenii a dobândit o nouă dimensiune odată cu apariția și dezvoltarea noilor tehnologii, ajungând să se discute despre transnaționalism în contextul fenomenului globalizării. Referindu-se la modul în care transnaționalismul este influențat de schimbările aduse de noile tehnologii în dinamica relațiilor globale, Steven Vertovec preciza:

> „ […] astăzi aceste sisteme de legături, interacțiuni, schimb și mobilitate funcționează intensiv și în timp real, fiind răspândite în întreaga lume. Noi tehnologii, în special cele implicând telecomunicațiile, au rolul de a conecta asemenea rețele cu o viteză și o eficiență în creștere. Transnaționalismul descrie o condiție în care, în ciuda distanțelor mari și a prezenței granițelor internaționale (și a tuturor legilor, regulilor și a narațiunilor naționale pe care le reprezintă), anumite moduri de relaționare s-au intensificat la nivel global și acum au loc în mod paradoxal pe toată întinderea planetei într-o arenă de activitate comună, însă virtuală."[3] (1999: 447).

[1] Vezi https://wayback.archive-it.org/10611/20171126022530/http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/themes/international-migration/glossary/trans-nationalism/ [Accesat la 11.10.2020].

[2] Tr. n., M. P.: „broadly refers to multiple ties and interactions linking people or institution across borders of nation-states".

[3] Tr. n., M. P.: „ […] today these systems of ties, interactions, exchange, and mobility function intensively and in real time while being spread throughout the world. New technologies



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

Într-un cadru transnațional, identitatea indivizilor nu se mai construiește pornind de la criteriile de definire a națiunii. Transnaționalismul, așa cum sugerează și sensul etimologic al cuvântului, implică transcenderea categoriilor asociate cu ideea de națiune precum originea, teritorialitatea, rasa, limba, caracteristicile etno-culturale (Morgan 2017: 10). Această perspectivă „trans-națională" abordată inițial în studiile sociologice în relație cu fenomenul globalizării este adoptată și în studiile culturale și literare, ajungându-se la formula „transnaționalismului literar", care se referă, potrivit lui Peter Morgan, la „fluxul de oameni, idei și bunuri culturale dincolo de granițele naționale"[4] (2017: 4).

Transnaționalismul literar pune în evidență două tipuri de relații. Pe de o parte, mediază relația dintre local și global, dintre literaturile naționale și tendința recentă spre globalizare, scoțând în evidență, acolo unde este cazul, relația conflictuală dintre cele două moduri de organizare a literaturii (Morgan 2017: 3). Pe de altă parte, transnaționalismul literar este văzut ca acel punct în care mai multe forme de literatură localizate geo-cultural „se intersectează, se conectează, relaționează, rup legăturile sau intră în conflict"[5] (2017: 14).

Interacțiunile literare de tip transnațional au fost amplificate de fenomenul globalizării, însă au existat permanent în câmpul literar internațional. Chiar în perioada în care statele-națiuni își construiau sau își consolidau identitatea prin intermediul literaturii, în interiorul cadrului literar național s-au dezvoltat și forme de literatură care desconsiderau orice fel de ancorare națională. Apărută în spațiul literar înainte de epoca globalizării, al cărei început a fost plasat, în mod convențional, spre sfârșitul secolului XX, avangarda istorică, prin scopurile și practicile sale cu tendință „extra-națională", a manifestat un vădit caracter transnațional (Sjöberg 2019: 34).

Folosind ca instrumente de analiză studiile transnaționale, articolul de față își propune să evidențieze „practicile extra-naționale" (Sjöberg 2019: 34) ale avangardei literare românești care au permis intersectări, interconexiuni și colaborări în plan literar cu celelalte avangarde europene, contribuind astfel la crearea spațiului transnațional al avangardei. Sunt avute în

especially involving telecommunications, serve to connect such networks with increasing speed and efficiency. Transnationalism describes a condition in witch, despite great distances and notwithstanding the presence of international borders (and all the laws, regulations and national narratives they represent), certain kinds of relationship have been globally intensified and now take place paradoxically in a planet-spanning yet common – however virtual – arena of activity."

[4] Tr. n., M. P.: „the flow of people, ideas and goods across cultural and national boundaries".

[5] Tr. n., M. P.: „intersect, connect, engage with, disrupt or conflict with each other".



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

vedere atât relațiile cu marile centre avangardiste, cât și cele cu avangardele marginale din Europa Centrală și de Est, cu intenția de a arăta că avangarda românească nu a dezvoltat o relație exclusivă cu marile centre, bazată pe dependență, ci și-a adus propria contribuție la proiectul avangardist, elaborând poetici și tehnici artistice autentice, unele dintre acestea fiind rezultatul colaborărilor artistice la nivel regional.

Cercetarea propusă în articolul de față pornește de la accepția dată de Peter Morgan transnaționalismului literar și operează cu o serie de concepte dezvoltate de autori precum Françoise Lionnet și Shu-Mei Shih (2005), James M. Harding (2006), Per Bäckström și Benedikt Hjartarson (2014), Sami Sjöberg (2019) și Emanuel Modoc (2020) în studii care vizează caracterul transnațional al avangardei literare.

Concentrându-se asupra practicilor colaborative transnaționale cu efect evident în ceea ce privește inovarea artistică, scopul acestui articol este de a propune un mod de înțelegere a avangardei literare românești diferit de cel al studiilor în care această mișcare este abordată prin prisma literaturii naționale și a raportării la canonul național. În contextul cultural actual marcat de globalizare, teoriile transnaționale constituie un instrument util în studierea relațiilor dintre literaturile lumii, a dinamicilor din spațiul literar, în condițiile în care devine din ce în ce mai dificilă trasarea granițelor unei literaturi naționale, constituite după criterii precum specificul național, apartenența scriitorului la un anumit teritoriu, la o limbă sau la o etnie specifică.

## Trans-naționalism. Cosmopolitism. Dezrădăcinare

În 2006, James M. Harding atrăgea atenția asupra „fundamentelor transnaționale ale avangardei" pe care o descria, în termenii folosiți de Deleuze și Guattari[6], drept un „fenomen deteritorializat" (2006: 27). „Mecanismele transnaționale" ale avangardei se dezvoltă, pe de o parte, în contextul în care progresul tehnologic demarat în forță la sfârșit de secol XIX și început de secol XX a permis circulația persoanelor, produselor culturale și a informației într-un timp scurt pe distanțe lungi, contribuind la dispersia internațională a fenomenelor artistice (Modoc 2020: 59-60). Pe de altă parte, se poate discuta despre caracterul transnațional al avangardei ca o consecință a opoziției scriitorilor din rândurile acestei mișcări față de ideologia naționalistă și de instituțiile care o reprezentau. După cum precizează Peter Morgan,

[6] Gilles Deleuze, Félix Guattari*, Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

„ […] transnaționalismul literar operează în acele contexte în care congruența și continuitatea dintre percepțiile individuale și de grup și experiențele identității spațiale trăite sunt mai degrabă divergente decât convergente. Unde, spre exemplu, experiența individuală este dislocată, întreruptă și traumatizată până într-acolo încât identitatea de grup națională sau locală este experimentată ca disfuncțională și discontinuă. Aceasta însemnând că, în unele texte, experiența transnațională este caracterizată prin ruptură și distrugere.”[7] (2017:12).

În numărul din octombrie 1928 al revistei avangardiste „unu”, Ilarie Voronca publica textul *Ora 10 dimineața*, un amestec de poezie în proză și manifest literar, care se încheia cu declarația: „Dar uite, eu, dintre toate NAȚIUNILE aleg imagi-NAȚIUNEA” (1928: 1). În climatul turbulent al perioadei interbelice, marcat de presiunile asupra culturii venite dinspre zona naționalist-antisemită, declarația lui Voronca poate fi interpretată ca manifestare a refuzului asumării unei identități etno-naționale în artă. În cadrul anchetei „Scriitor român – scriitor evreu” lansate în 1935 de revista „Facla”, făcând referire la tentativele de etichetare a scriitorilor în funcție de criterii etno-identitare, un alt scriitor de origine evreiască, Al. Robot, preciza:

„A fi evreu e un destin. E o identitate, o situație și ceva strict personal. Dincolo de acest detaliu particular, apare creatorul, artistul. Cetățenia acestuia e universală și se legitimează cu limba pe care o manevrează și cu gradul de continuitate care îl are față de precursori și succesori. Originea e element secundar.” [sic!] (Volovici 2000: 15).

Totuși, adauga Al Robot, scriitorul evreu „poate să reprezinte cu demnitate și specificul țării la a cărei artă participă și în a cărei limbă se exprimă” (Volovici 2000: 15). Spre deosebire de opinia lui Al. Robot privind rolul scriitorului în calitate de reprezentant al unei națiuni, intenția lui Voronca și a avangardiștilor, în general, nu era de a continua în linia trasată de precursori, nici de a reprezenta specificul național în arta lor. Similitudini în declarațiile celor doi poeți se regăsesc însă în ceea ce privește ideea de identificare a poetului cu o categorie supra-națională, universal-umană, aceea a artiștilor, a creatorilor la care se referea Al. Robot, declarația lui

[7] Tr. n., M. P.: „[…] literary transnationalism operates in those contexts where congruence and continuity between individual and group perceptions and experiences of lived spatial identity are divergent rather then convergent. Where, for example individual experience is dislodged, disrupted and traumatized to the extent that national or localized group identity is experienced as dysfunctional and discontinous. In some texts, that is, the transnational experience is caracterized by disruption and destruction.”



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

Voronca reprezentând în plus, după Sami Sjöberg, o semnalare a caracterului transnațional al literaturii avangardiste pe care o promova, atât în sensul „transcenderii categoriilor convenționale ale apartenenței, precum națiunea sau etnicitatea”[8], cât și în sensul de „intersectare de fluxuri de idei, produse culturale și oameni dincolo de granițele naționale”[9] (2019: 33).

Având în vedere opoziția avangardei literare românești față de ideologia naționalistă, transnaționalismul poate fi înțeles, din acest punct de vedere, ca o direcție asumată de către scriitorii avangardiști, în mare parte evrei, care se raportează în mod conflictual la ideea de identitate colectivă națională, în sensul de identitate etno-culturală. Poziționată critic față de această ideologie, precum și față de ideea de reprezentare a specificului național în artă, avangarda românească nu se identifica etnic, ci geografic cu spațiul cultural românesc, în sensul unei „funcțiuni locale” a avangardei internaționale (Cărăbaș 2011: 179). Relevantă în acest sens este indicarea exactă a poziției suprarealiștilor români[10], „44° 5’ latitudine nordică și 26° longitudine estică”[11], menționată în textul-manifest *Dialectique de la dialectique* adresat de autorii acestuia, Gerasim Luca și Dolfi Trost, „prietenilor noștri suprarealiști, dispersați în lumea întreagă”[12] (Luca &Trost 1945: 6).

Refuzul avangardiștilor de a reprezenta specificul românesc în arta lor nu a implicat în mod obligatoriu contrariul. După cum precizează Irina Cărăbaș, artiștii avangardiști de origine evreiască nu au intenționat să imprime un specific evreiesc practicilor lor artistice[13], cum s-a întâmplat, spre exemplu, în cazul unor asociații de artiști avangardiști din Rusia, Ucraina sau Polonia care și-au asumat evreitatea prin arta lor[14]. De altfel, identitatea colectivă a avangardei a fost rezultatul interacțiunii identităților

[8] Tr. n., M. P.: „in its efforts to circumvent conventional categories of belonging, such as nation or ethnicity”.

[9] Tr. n., M. P.: „intersecting flows of ideas, cultural products, and people across national borders.”

[10] În acest caz, indicarea coordonatelor geografice are rolul de a semnala ieșirea grupului suprarealist român din izolarea totală în care fusese forțat să-și desfășoare activitatea artistică în timpul războiului.

[11] Tr. n., M. P.: „44° 5’ latitude nord, et 26° longitude est”.

[12] Tr. n., M. P.: „à nos amis surréalistes, dispersés dans le monde entier”.

[13] Există și interpretări care susțin ideea existenței unor influențe din sfera culturii tradiționale evreiești în arta avangardistă, precum cea a lui Tom Sandqvist din volumul *DadaEast. The Romanians of Cabaret Voltaire*, MIT Press, 2006. Vezi și Sami Sjöberg, *An Other Transnationalism: Romanian Jewish Emigrants in Francophone Avant-Garde Literature*, in *French Studies*, Volume 73, Issue 1, 2019, p. 33-49.

[14] Irina Cărăbaș menționează în acest sens, în articolul citat, grupul *Kultur Lige* din Kiev.



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

individuale ale unor artiști de diferite origini etnice, nu numai de origine evreiască, precum Geo Bogza, Stephan Roll sau Hans Mattis-Teusch (2011: 178-179).

Asumată programatic, orientarea internaționalistă a avangardei a presupus, pe de o parte, ignorarea în mod deliberat a aspectelor privind identitatea națională sau etnică (Cărăbaș 2011: 178-179), pe de altă parte, adoptarea unei identități cosmopolite (Modoc 2020: 12) în sensul la care se referă Guy Scarpetta:

> „ […] să adopți poziția insurmontabilă a unei traversări sistematice, a unui exil existențial, a unei instabilități, a unei smulgeri de tot ce te înrădăcinează, fixează și încremenește, să pricepi că nicio valoare nu poate fi localizată și că nicio limbă nu este întreagă – aceasta, în fond nu este nimic altceva decât cosmopolitism" (1997: 23).

Cosmopolitismul înțeles în acest mod se situează în raport de opoziție cu „dispozitivul ideologic de înrădăcinare" în național, rasial și teritorial (Scarpetta 1997: 81), într-o limbă „a cărei puritate trebuie respectată" (Scarpetta 1997: 86). Deși identitatea cosmopolită este asumată de toți artiștii asociați diferitelor mișcări de avangardă, indiferent de etnie, nu se poate spune că opțiunea identitară a avangardiștilor români de origine evreiască nu a fost influențată de relația lor cu statul român, promotor al unei ideologii naționalist-antisemite, ostil în atitudinea sa față de evrei chiar și după acordarea emancipării impuse României la Conferința de Pace de la Paris din 1919 (Iancu 1998: 15). Statutul de „strein de țară" înscris pe certificatul de naștere al lui Maxy (Cărăbaș 2011: 181) sau de „étranjuif", așa cum se se autointitulează Gherasim Luca (Morar 2017b: 185), nu are cum să nu influențeze atitudinea subversivă a acestor artiști față de ideea de legitimare prin intermediul unei limbi sau al unei culturi naționale.

Refugiați în Elveția neutră, la Zürich, în urma izbucnirii războiului, „toți dadaiștii erau străini; pentru Huelsenbeck, era o chestiune de principiu să rămână străin [...]. Ball intrase cu acte false în țară, Tzara era student, dar apatrid", precizează Marius Hentea (2016: 87), așadar problema „dezrădăcinării" îi afecta în mod direct. Tema dislocării este abordată de dadaiști în poemul simultan „L'amiral cherche une maison à louer [Amiralul caută o casă de închiriat]", scris în 1916 de Tristan Tzara împreună cu R. Huelsenbeck și Marcel Iancu/M. Janko în trei limbi, franceză, engleză și germană, pentru a fi performat pe scena *Cabaretului Voltaire*. Interpretat de către cei trei autori în fața unui public cosmopolit, compus în mare parte din



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

imigranți pentru care problema identității naționale sau a apartenenței teritoriale stabile era o problemă sensibilă (Hentea 2016: 83), poemul era construit în jurul căutării fără succes a unui spațiu de locuit (Huelsenbeck, Janko & Tzara 1916: 6-7). În vremuri în care ideologia naționalistă din ce în ce mai agresivă ajunsese să domine viața culturală, politică și socială a Europei măcinate de război, punerea în scenă într-o manieră caricaturală, ludică [15] (Pop 2017: 91) a unui poem cu o astfel de problematică avea drept scop luarea în derâdere a ideii de „înțelegere a lucrurilor dintr-un *singur* punct de vedere”[16] [subl. aut.] (Ball 1996: 66), de identificare cu o singură națiune, cu o singură limbă. După cum mărturisea Hugo Ball, această abordare era tipică spiritului dadaist: „Ceea ce numim dada este o farsă a derizoriului în care toate problemele majore sunt implicate.”[17] (1996: 65).

În contextul izbucnirii Primului Război Mondial, problema „deteritorializării”, în sensul de „slăbire a legăturilor dintre cultură, respectiv limbă, și teritoriu”[18] (Morgan 2017: 15), devine preocuparea centrală a dadaiștilor. Încă din anul 1915, Hugo Ball nota în jurnalul său: „Dacă limba ne face într-adevăr regii națiunii noastre, atunci, fără îndoială că noi, poeții și gânditorii, suntem de vină pentru această baie de sânge și cei care trebuie să ispășească pentru aceasta”[19] (1996: 29). În 1916, prezentarea poemului *L'amiral cherche une maison à louer* [*Amiralul caută o casă de închiriat*] de către Huelsenbeck, Janko și Tzara sub formă multilingvă punea sub semnul întrebării ideea de ancorare a scriitorului în limba națiunii pe care ar fi trebuit să o reprezinte. Dadaiștii urmăresc nu numai contestarea teoriei conform căreia scriitorii se legitimează printr-o limbă națională, ci și abolirea limbajului convențional implicat în construcția discursului modernității, aici fiind inclus și discursul estetic, care contribuise „la agonia și la chinurile morții din vremurile noastre”[20] (Ball 1996: 66). Pentru a putea imprima o nouă sensibilitate lumii, se impunea revoluționarea limbajului artistic. Mișcarea

[15] Descriind modul în care erau puse în scenă poemele simultane, Henri Béhar preciza: „Fiecare poem simultan juxtapune cuvinte (limbajul dublei articulații) și sunete sau, mai naiv, zgomote. Astfel, poemul eponim *Amiralul caută o casă de închiriat* conține un «interludiu ritmic» plin de țipete, de onomatopee, cuvinte sau litere repetate la refuz, acompaniate de fluierături, de toba mare și de castanietă” (*Tristan Tzara*, Iași, Editura Junimea, 2005, p. 76).

[16] Tr. n., M. P.: „the comprehension of things from *one* point of view”.

[17] Tr. n., M. P.: „What we call dada is a farce of nothingness in wich all higher questions are involved.”

[18] Tr. n., M. P.: „the weakening of links between culture, including language, and place”.

[19] Tr. n., M. P.: „If language really makes us kings of our nation, then without doubt it is we, the poets and thinkers, who are to blame for this blood bath and who have to atone for it”.

[20] Tr. n., M. P.: „the agony and the death throes of this age”.



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

Dada, precizează Paul Cernat, își îndrepta revolta atât împotriva „tradiției canonice, normate academic" a culturii europene, cât și împotriva normelor etice ale acestei culturi care a conținut fermenții războiului (2018: 52).

## Avangarda împotriva Centrului

Revolta avangardei față de o cultură hegemonică a fost deseori adusă în discuție în studiile care s-au concentrat asupra relației centru-periferie. În acest sens, începând cu Eugen Ionescu, în opinia căruia avangarda se definește „în termeni de opoziție și de ruptură" (Ionesco 1992: 68), continuând cu Renato Poggioli, care sesiza „spiritul de ostilitate și de opoziție"[21] al avangardei, gata oricând „să agite *împotriva* a ceva sau a cuiva"[22] [subl. aut.] (1968: 25-26) și cu Matei Călinescu, potrivit căruia „respingerea trecutului și cultul noului" erau caracteristici ale programelor estetice ale tuturor „școlilor noi" (2017: 136), avangarda a fost descrisă dintr-o perspectivă verticală, care punea în prim-plan poziționarea antagonică a acestei mișcări față de un centru reprezentat de o cultură dominantă, respectiv cultura burgheză, față de instituțiile, de tradițiile și de practicile estetice ale acesteia (Bäckström & Hjartarson 2014: 13).

Manifestându-și atitudinea negatoare în practici radicale, avangarda urmărea să revoluționeze limbajul artistic sterilizat prin uz de conformismul normelor estetice ale artei tradiționale (Pop 2017: 17; Morar 2017a: 219). Astfel că ideea distrugerii tradiției ca o condiție absolut necesară instaurării unui nou limbaj artistic (Călinescu 2017: 136) devine recurentă în cele mai multe dintre manifestele avangardei românești (Pop 2017: 16). „Jos Arta/ căci s-a prostituat" era lozinca *Manifestului activist către tinerime* publicat în numărul din 16 mai 1924 al „Contimporanului". Tot aici era reclamată „minunea cuvântului nou și plin în sine" și era lansat îndemnul împotriva întregii ascendențe literare: „Să ne ucidem morții!" (Manifest activist către tinerime 1924: 10). Impusă de „spiritul secolului", ruptura cu „arta paseistă", care nu ar fi fost altceva decât „fotografie, plagiat, imitație", era cerută și de Scarlat Callimachi, directorul revistei *Punct*:

> „Nu putem continua a făuri opera de artă după rețetele și tehnicile vechi, să zicem mai bine învechite [...]. Trebuie să distrugem, cu riscul violențelor și exegerațiunilor unei revoluții, – fie ea și în artă – toate creațiile submediocre fie în pictură, fie în literatură, fie în sculptură și muzică. Trebuie să sădim în privirile speriate, revoltate ale publicului, plăcerea contemplării a formelor noi de artă." [sic!] (1924: 1).

[21] Tr. n., M. P.: „this spirit of hostility and opposition".
[22] Tr. n., M. P.: „to agitate *against* someting or someone".



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

În articolul *Gramatică* din revista „Punct”, Ilarie Voronca insista asupra rolului artistului „de a împrospăta cu un element nou și propriu cadrul uzat al artei” (1925a: 3). Inovația în artă cerută de „pulsul epocei” putea fi realizată numai prin „efortul contimporan de neîncetată căutare a formei noi și de lepădare a celor găsite”, continua în această direcție Ilarie Voronca în articolul *Suprarealism și integralism* din revista „Integral” (1925b: 4). În numărul din aprilie 1931 al revistei „unu”, în care își exprima susținerea pentru tinerii poeți grupați în jurul nou-apărutei reviste „Alge”, Geo Bogza aducea în atenția următoarei generații intențiile demersului avangardist: renunțarea la a scrie o literatură al cărei singur merit ar fi fost „contribuția adusă unor valori existente”, precum și o „puternică dorință de altceva, de o apariție care să nu fie o contribuție, ci o răsturnare” (1931b: 5). Atașamentul la crezul revoluționar al avangardei era reafirmat de Geo Bogza în numele grupului de la „unu”, la începutul celui de-al patrulea an de apariție a revistei, în articolul *Exasperarea creatoare*:

> „Coeziunea grupului nostru actual nu pornește din specularea diferențierilor ideologice de școală, de generație sau ale oricărei doctrine, ci din puternice *diferențieri organice*, din situarea noastră *prin temperament*, dintr’odată în câmpul magnetic al polului patronînd activități în perpetuă răzvrătire împotriva oricărei așezări în confortabil, împotriva însăși a întregei literaturi al cărui mobil este tocmai o râvnire a confortabilului.” [sic!] [subl. aut.] (1931a: 9).

În cazul celor mai mulți dintre avangardiștii români, militantismul manifestat în sensul revoluționării artei prin răsturnarea valorilor burgheze trebuie înțeles și din perspectiva aderării acestor artiști la ideologia de stânga (Morar 2015: 103). Începând cu anii ’30, această tendință devine din ce în ce mai evidentă mai ales în ceea ce-i privește pe artiștii grupați în jurul revistelor de orientare suprarealistă „unu” și „Alge”, Geo Bogza, Sașa Pană, Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, Ion Călugăru, Stephan Roll, Jules S. Perahim, Victor Brauner ș.a., care optează pentru o literatură „în serviciul Revoluției” (Morar 2017a: 223-224). În anul 1933, fostul grup redacțional de la „Alge”, Geo Bogza, Paul Păun, Gherasim Luca și S. Perahim, publică în unicul număr al revistei „Viața imediată”, sub semnătură colectivă, articolul-manifest *Poezia pe care vrem să o facem* în care se regăsesc ideile politice ale lui André Breton, Paul Éluard și Troțki, devenind astfel evidentă angajarea politică de stânga a semnatarilor (Morar 2015: 102-104). Pentru acești poeți, poezia „modernismului hermetic” era redusă la o „îndeletnicire egoistă care nu surprindea „realitățile vieții ”, în consecință, perpetuarea



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

acestui tip de poezie reprezenta „un abuz de inconștiență, un anacronism și o fraudă" (Bogza, Păun, Luca & Perahim 1933: 1). La sfârșitul războiului, „marea tragedie colectivă", ar fi fost inadecvat ca poezia să reprezinte doar o expresie artistică individuală. Poezia pe care voiau să o facă era, așa cum declarau, o poezie care să exprime suferința colectivă a oprimaților:

> „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 și nedreptate, când ceva grav se petrece în toată lumea și în fiecare noapte auzim atât de bine geamătul continentelor care își dau sufletul." (Bogza, Păun, Luca & Perahim 1933: 1)

Însă „temperamentul" artistic avangardist la care făcea referire Geo Bogza în „Exasperarea creatoare" (1931a: 9) nu se manifestă numai în spirit de opoziție, ci după cum îl caracteriza Poggioli, „dintr-o pură bucurie a dinamismului, un apetit pentru acțiune, un entuziasm sportiv, precum și din fascinația emoțională a aventurii"[23] (1968: 25). Grupul de la „unu", ca, de altfel, întreaga avangardă, nu se rezuma la un militantism negator al artei „confortabile", ci își propunea, în baza „acțiunilor noastre întru creație", să realizeze un nou tip de estetică, „de puritatea și incandescența unui vârf de platină prin care s-ar fi scurs un trăsnet" (Bogza 1931a: 9). Potențialul creativ al avangardei nu poate fi înțeles numai din punctul de vedere al poziționării acesteia împotriva normelor etice și estetice ale unui model cultural dominant, ca o „contrapondere" la atitudinea radicală, negatoare a artei tradiționale, bazate pe mimesis (Pop 2016: 8). Nu numai motivele care au dus la căutarea noului merită atenție, ci și procesul prin care avangarda a ajuns la inovarea din temelii a practicilor estetice. O perspectivă critică asupra avangardei care are în vedere doar practicile culturale îndreptate împotriva instituțiilor și tradițiilor unei culturi majoritare riscă să pună în plan secund „intervențiile creative pe care rețelele de culturi cu statut minoritar le produc în și de-a lungul granițelor naționale"[24], atrag atenția Françoise Lionnet și Shu-Mei Shih (2005: 7).

## Avangardele în rețea. Relația cu Centrul. Relații interperiferice

Având în vedere că abordarea transnaționalismului literar din perspectiva relației centru-periferie, o relație de profundă „inegalitate", după cum a

[23] Tr. n., M. P.: „out of the sheer joy of dynamism, a taste for action, a sportive enthusiasm, and the emotional fascination of adventure".

[24] Tr. n., M. P.: „the creative interventions that networks of minoritized cultures produce within and across national boundaries".



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

fost etichetată de Franco Moretti (2000: 56), s-a dovedit limitată (Morgan 2017: 15), „în studiile recente, avangarda a fost descrisă tot mai des nu numai în termeni referitori la activitățile sale cu caracter transnațional, […] ci și în termeni precum rețele sau rizomi”[25], precizează Per Bäckström și Benedikt Hjartarson (2014: 8). Teoria „avangardei-ca-rețea” (Modoc 2020: 59) are în vedere strategiile specifice acestei mișcări prin care s-au stabilit conexiuni literare transfrontaliere între avangardele localizate în interiorul granițelor statelor-națiuni, conducând astfel la configurarea „spațiului transnațional” al avangardei, un spațiu „în care publicațiile, operele și activitățile sale au circulat liber dincolo de granițele naționale, culturale și lingvistice”[26] (Bäckström & Hjartarson 2014: 8).

Deschisă față de experimentele literare îndrăznețe practicate în afara spațiului literar național, avangarda literară românească s-a angajat în mod susținut în construirea „strategiilor interliterare care au consolidat crearea unei rețele a avangardei internaționale” (Modoc 2017:18). Chiar din primul număr al „Contimporanului”, în articolul *Ferestre spre Occident*, B. Fundoianu atrăgea atenția asupra faptului că timpurile prezente erau favorabile ieșirii din izolarea culturală impusă națiunilor de ideologia naționalistă și de războiul abia încheiat:

> „Altădată țările erau închise ermetic ca niște nuci și istoria – cel puțin sufletească și culturală – a fiecăreia, se desfăcea din propriul ei miez, izolată. Timpuri de altădată. Bătrânul continent trăiește astăzi ca un hotel cu cărămida putredă, cu țâțâni neunse, cu uși care nu se mai închid, cu toată viața din odăi risipită, ca într-un fonograf, pe coridoare. Circulația s-a reluat lesne, de cărți și de idei.” (Fundoianu 1922: 11).

O primă mișcare a avangardei românești în ceea ce privește deschiderea către Occident a fost raportarea nu la canonul național, ci la „un canon alternativ” în care erau incluse nume importante ale artei experimentale europene (Sjöberg 2019: 40). Unele dintre aceste nume sunt menționate în manifestul lui Voronca din revista „Punct”, intitulat *Gramatică* (Sjöberg 2019: 40), făcându-se referiri la precursorii avangardelor, Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire, André Salmon, Braque, Picasso, precum și la artiștii implicați în mișcarea dadaistă, Hans Arp, Marcel Iancu, Tristan Tzara, Francis Picabia, Philippe

[25] Tr. n., M. P.: „the avant-garde has increasingly been described in recent scholarly writings not only in terms of its transnational activities, […] but also in terms of networks and rhizomes”.

[26] Tr. n., M. P.: „a transnational space in wich its publications, works and activities circulated freely across national, cultural and linguistic borders”.



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

Suopault, Kurt Schwitters (Voronca 1925a: 3). Alte nume ale noii arte moderne sunt incluse și în poemul-manifest al lui Sașa Pană publicat în primul număr al revistei *unu*: Marinetti, Breton, Vinea, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Arghezi, Brâncuși, Theo von Doesburg (Pană 1928: 1).

Practicile colaborative transnaționale au reprezentat o altă strategie cu impact semnificativ în construirea rețelei avangardelor. Revistele de avangardă românești, raliindu-se acestei tendințe manifestate la nivelul avangardelor europene, își propun și chiar reușesc să colaboreze cu nume importante ale „canonului alternativ". În unicul număr al revistei „75 HP" apărut în 1924 se făcea precizarea: „Notre groupement compte parmi ses collaborateurs les meilleurs écrivains et artistes du mouvement moderniste de tout le monde"[27]. De multe ori, colaborarea cu avangarda internațională este facilitată de artiștii stabiliți permanent sau aflați temporar în centrele europene avangardiste precum Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Marcel Iancu, Hans Mattis-Teutsch, Milița Petrașcu, M. H. Maxy, Victor Brauner, Gellu Naum, Gherasim Luca ș.a. Unii dintre aceștia nu se ocupă numai de promovarea în țară a artiștilor reprezentativi ai noii arte moderne europene, ci și de „traducerea și de promovarea artei române moderne" în afara țării (Cernat 2007: 123), un demers a cărui necesitate era reclamată de B. Fundoianu în primul număr al revistei „Contimporanul" (1922: 12). Consecvent ideilor sale, B. Fundoianu/Benjamin Fondane, al cărui interes față de avangardă era doar tangențial, s-a ocupat împreună cu Hans Mattis-Teutsch de editarea la Paris a revistei „Integral". La București, unde avea sediul central, revista era editată de o echipă compusă din F. Brunea, Ion Călugăru, M. H. Maxy și Ilarie Voronca.

Crearea unei rețele colaborative care să realizeze conexiunea cu artiștii din orașele europene în care se demarau proiecte avangardiste a fost inițiată de revista „Contimporanul", la conducerea căreia se aflau Ion Vinea și Marcel Iancu. Nume precum Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Paul Dermée (Paris), Louis Emié (Bordeaux), Émile Malespine (Lyon), Richard Huelsenbeck (Berlin), Marinetti, Prampolini (Milano), Georges Linze (Liège), Hans Arp (Zürich), Kassák Lajos (exilat la Viena în acel moment), Tamás Aladár (Budapesta) își exprimă disponibilitatea de a colabora cu grupul de la „Contimporanu", apărând în paginile revistei care, la rândul ei, le promovează lucrările în cadrul expozițiilor internaționale și al conferințelor pe care le organizează. Asocierea numelor acestor artiști cu orașele în care

[27] Tr. n., M. P.: „Printre colaboratorii grupului nostru se numără cei mai buni scriitori și artiști ai mișcării moderniste din lumea întreagă."



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

activează conturează imaginea unei rețele în cadrul căreia devine vizibil faptul că avangarda românească nu se conectează numai la marile centre culturale europene, ci la toate punctele de manifestare a avangardei la care poate avea acces. Ceea ce trebuie menționat este faptul că, în ciuda promovării intense a artiștilor afiliați avangardelor europene, rolul avangardei românești în cadrul acestei rețele nu poate fi limitat la acela de simplu susținător. Avangarda românească, asemeni celorlalte avangarde cu statut marginal, își croiește propriul drum, are „propria istorie și propriile caracteristici" (Bäckström & Hjartarson 2014: 9).

Nici percepția de sine a avangardei românești nu era aceea de ecou al mișcărilor de avangardă care au luat naștere în marile centre culturale europene, după cum reiese din articolul *Politica plastică* publicat în 1926 de M.H. Maxy în revista „Integral". Maxy respinge ideea potrivit căreia artiștii avangardiști români ar poseda doar „abilitățile de acaparatori pentru cea mai curentă dintre mărfurile scutite de vamă", susținând că arta lor nu se limitează doar la împrumut și adaptare, ci reprezintă o manifestare simultană, de egală importanță și valoare:

> „Modernismul nostru nu e adaptarea curentului x sau y la noi, ci manifestarea integrală a aceluiași spirit europenesc pe toată întinderea lui geografico-spirituală. De aceea modernismul nostru nu e și nu poate fi, după cum au aerul s'o creadă băeții deștepți, un sistem mecanic de gimnastică spirituală împrumutat din Occident și adaptat la noi. Nucleele moderniste în plină creștere reprezintă de aceea isbucnirile vulcanice ale spiritualității europene, aceeași esență pe toată întinderea ei, ce se manifestă aici și aiurea, biruind date psihologice și climaterice socotite până acum inalterabile.
> Modernismul românesc se integrează peisagiului spiritual european așa cum o certifică cazul Brâncuși." [sic!] (Maxy 1926: 3).

Așa cum s-a întâmplat în cazul lui Brâncuși, atracția centrului a fost resimțită de către o parte a avangardiștilor români pentru care, afirmă Emanuel Modoc, „singura modalitate […] de a acumula capital cultural era prin validarea externă, certificată prin expatrieri, migrații sau diverse forme de pelerinaj cultural" (2020: 53). Odată epuizată experiența avangardistă în marile centre sau constrânși de evoluția nefavorabilă a războiului în țările în care se aflau, unii dintre aceștia revin în țară și încep să demareze propriile proiecte avangardiste. Marcel Iancu, trecut prin aventura dadaistă alături de Tristan Tzara și prin experiența constructivismului german alături de Hans Richter, Viking Eggeling și Hans Arp (Pop 2017: 94), nemaifiind interesat



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

de direcția înspre care se îndrepta dadaismul parizian, se hotărăște, după cum mărturisea, „să-mi caut propriul drum și să plec ca misionar al artei în țara mea natală" (Corespondența Ion Vinea -Tristan Tzara 1981: 162-163). Întors la București, inițiază împreună cu poetul Ion Vinea, vechiul prieten și colaborator de la „Simbolul", primul proiect avangardist concretizat în apariția din anul 1922 a revistei „Contimporanul":

> „ [...] o publicație interesată de toate mișcările europene de avangardă, dar care acordă totuși prioritate constructivismului, pe fundamentele căruia își va definitiva propriul program, prin lansarea, în numărul 46 din mai 1924 a *Manifestului activist către tinerime*, datorat lui Ion Vinea." (Pop 2017: 78).

Orientarea constructivistă a „Contimporanului" manifestată în „etapa propriu-zis avangardistă" din perioada 1924-1927 este influențată de o altă repatriere, aceea a artiștilor plastici Hans Mattis-Teutsch, Milița Petrașcu și M. H. Maxy, care, întorși în țară la începutul acestei etape, se grupează în jurul revistei, constituind primul „grup constructivist românesc" (Cernat 2007: 28-29).

Grupul suprarealist român se constituie în circumstanțe asemănătoare celor în care s-a format grupul constructivist din jurul „Contimporanului". Potrivit lui Petre Răileanu, Gherasim Luca și Gellu Naum sunt nevoiți să revină în țară în urma ocupării Parisului de către naziști, după o ședere de doi ani (1938-1940) în centrul artistic al lumii, timp în care au intrat în contact cu Breton și grupul suprarealist francez prin intermediul lui Victor Brauner. În atmosfera tulbure din România anului 1940, dintr-o „dublă poziție subversivă", în primul rând față de regimul de extrema dreaptă instaurat în România, apoi, optând pentru direcția Breton-Troțki, față de regimul totalitar stalinist, Luca și Naum își propun să continue proiectul suprarealist demarat de revistele „unu" și „Alge". Până în 1941, celor doi li se alătură Paul Păun cu care Gherasim Luca colaborase la „Alge", Dolfi Trost, prieten al lui Păun, care se va dovedi și un foarte bun teoretician al grupării și Virgil Teodorescu[28] (Răileanu 2019: 117-121). Se formează astfel grupul suprarealist român, „un grup perfect original și combativ"[29] (Luca & Wenner 2014: 78), care va funcționa în clandestinitate în timpul războiului, mai ales că în componența lui intrau trei evrei (Yaari 2011).

[28] Potrivit lui Petre Răileanu, grupul suprarealist român ar fi inclus și o femeie, Nadine Crainic, însă numele ei nu apare menționat în textele grupului.

[29] Tr. n., M. P.: .: „un groupe parfaitement original et combatif"



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

Solidar „în ceea ce privește opțiunea teoretică și metodologică", grupul funcționează până în 1945 în condiții de izolare atât în ceea ce privește vreo formă de manifestare publică, cât și față de evoluția mișcării suprarealiste internaționale (Răileanu 2019: 126), legăturile cu suprarealiștii de limbă franceză, suprarealiștii parizieni, în principal, dar și cei bruxellezi, fiind reluate doar în scurta perioadă cuprinsă între finalul războiului și căderea cortinei de fier în 1947 (Yaari 2011). Această izolare va avea drept efect conceperea unor poetici și tehnici artistice originale, care vor fi prezentate publicului începând din 1945, în cadrul expozițiilor de artă suprarealistă, dintre care cea mai cunoscută este expoziția Infra-Noir, deschisă la București în anul 1946. În ciuda divergențelor care încep să devină vizibile între membrii grupului din momentul publicării în 1945 a celor două manifeste, *Critica mizeriei* de Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu și *Dialectique de la dialectique*, apărut sub semnătura lui Gherasim Luca și a lui Dolfi Trost, poeții suprarealiști români contribuie la catalogul Expoziției Internaționale a Suprarealismului din 1947 cu două texte colective, *Eloge de Malombra. Cerne de l'amour absolu* și *Le sable nocturne* (Răileanu 2019: 126-127). În textul cu care deschidea catalogul expoziției, făcând referire la o formulare din *Le sable nocturne*, Breton afirma: „Potrivit formulei fericite a prietenilor noștri din București, «cunoșterea prin necunoaștere» rămâne marele cuvânt de ordine suprarealistă"[30] (Breton 1947: 15), recunoscând astfel autenticitatea noilor poetici ale suprarealiștilor români (Răileanu 2019: 128) într-un moment în care avântul revoluționar al mișcării suprarealiste se afla în impas, fiind pus în pericol de mimetism și manierism (Luca&Trost 1945: 9-13).

Se poate spune astfel că relația cu centrul a avangardei românești este mediată de artiștii care au ales să se stabilească în miezul efervescenței culturale europene. Însă această mediere nu a presupus doar o relație unilaterală care ar fi constat în „traducerea" pentru periferie a manifestărilor artistice care își au originea în centru, ci scoate în evidență o relație a centrului cu marginea caracterizată printr-o dinamică bilaterală, de influență reciprocă de tip „centru la margine/margine la centru" (Harding 2006: 20). În ceea ce privește statutul de mari centre culturale europene al unor orașe precum Paris sau Berlin, în care și-au avut originea și din care s-au propagat către margine unele dintre cele mai importante mișcări avangardiste, acesta rămâne de necontestat. Însă spațiul transnațional al centrului, generator de practici artistice revoluționare s-a format tocmai în urma migrației dinspre margine

[30] Tr. n., M. P.: „Selon l'heureuse formule de nos amis de Bucarest, «la connaissance par la méconnaissance» demeure le grand mot d'ordre surréaliste."



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

a artiștilor în căutare de afirmare la nivel internațional. Se creează astfel o relație ambivalentă: pe de o parte, artiștii sunt atrași de prestigiul centrului, pe de altă parte, potențialul creativ al centrului nu se poate manifesta în forță fără artiștii veniți dinspre margine (Bäckström & Hjartarson 2014: 20-21). În plus, având în vedere că nu se poate nega impactul avangardelor periferice asupra „centrelor", existând situații în care „hegemonia centrului asupra periferiei a fost, nu de puține ori, deturnată, inversată, sau pur și simplu eliminată" (Modoc 2020: 51), răspunsul periferiei la activitățile din centre nu poate fi descris în termeni precum simplă receptare, dependență sau întârziere, precizează Per Bäckström și Benedikt Hjartarson. Reacția periferiei a implicat fie un răspuns critic, fie o „însușire activă a noilor practici estetice", ambele tipurile de răspuns devenind astfel „o parte integrantă a proiectului avangardist, modelându-i caracterul complex și adesea paradoxal"[31] (2014: 21).

Un exemplu în acest sens este oferit de Emanuel Modoc în volumul *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est*. Aflată într-o poziție de dublă marginalitate, o dată în cadrul sistemului literar național, apoi în cadrul avangardei literare europene, avangarda românească și-a stabilit conexiunile interliterare în cadrul rețelei avangardiste atât în relație cu marile noduri ale avangardei occidentale, în special cu Paris și Berlin, cât și cu avangardele marginale din Europa Centrală și de Est (Modoc 2020: 48-51), dezvoltând cu acestea din urmă o relație ce poate fi încadrată în ceea ce Françoise Lionnet și Shu-Mei Shih numeau „transnaționalism minor"[32] (2005: 6). Analizând „preluarea și sintetizarea elementelor vest-europene în variante autohtone ale acestor avangarde", Emanuel Modoc ajunge la concluzia că *poemele-tablou* ale avangardistului maghiar Kassák Lajos, *poemele-imagine* ale artistului ceh Karel Teige, *pictopoezia românească* având-i ca autori pe Victor Brauner și Ilarie Voronca și *fotomontajul* artistului polonez Mieczysław Szczuka reprezintă cazuri „ilustrative pentru relațiile interliterare intensive stabilite între cele patru avangarde la începutul anilor douăzeci" (Modoc 2020: 200). Descinse din dadaism și cubo-futurism, fiecare dintre cele patru cazuri de avangardism local a dezvoltat o formă particulară a acestor avangarde, „fiind, măcar în egală măsură, și produse ale emulației vest-europene, și rezultate ale unei producții culturale transnaționale" (Modoc 2020: 200).

[31] Tr. n., M. P.: „an integral part of the avant-garde project, shaping its complex and often paradoxical character".

[32] În accepțiunea cercetătoarelor Françoise Lionnet și Shu-Mei Shih, „transnaținalismul minor" este înțeles ca mișcare culturală transversală între culturi cu statut minor sau minoritar.



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

Apărut în 24 octombrie 1924, unicul număr al revistei *75 HP*, editat de Ilarie Voronca, Victor Brauner, Mihail Cosma și Stephan Roll, „noua promoție avangardistă" formată în jurul „Contimporanului", conținea texte în care se resimțea „neastâmpărul iconoclast al dadaismului", precizează Ion Pop (2017: 78). Având în vedere decalajul temporal față de momentul de origine al dadaismului, același critic cataloga momentul *75 HP* drept un „dadaism târziu" (2017: 23). În plus, considera că „dadaismul nu reușește totuși să marcheze, în spațiul românesc, un moment aparte, cu adevărat semnificativ" (2017: 78). Însă acest moment, chiar dacă scurt, rămâne, totuși, marcat de apariția primului și singurului număr al revistei *75 HP*, dedicat pictopoeziei.

Apariția pictopoeziei în spațiul artistic al avangardei românești este pusă de Emanel Modoc în relație cu unele manifestări ale avangardei cehe, maghiare și poloneze la începutul anilor 1920 (2020: 200). „Intervențiile creative" (Lionnet & Shih 2005: 7) ale acestor avangarde periferice, poemul-tablou, poemul-imagine, pictopezia și fotomontajul, denumite de Emanuel Modoc „invenții locale, produse transnaționale" (2020: 189), prezentau similitudini izbitoare în ceea ce privește teoretizarea și modul de realizare:

> „Încă din capul locului, cunoscuta definiție a pictopoeziei («Pictopoezia nu e pictură/Pictopoezia nu e poezie») poate fi pusă în paralel cu definiția lui Teige a poetismului («Poetismul nu e literatură.[...] Poetismul nu este pictură. [...] Poetismul nu este un ‚-ism'. [...] Poetismul nu este artă. [...] poetismul e, înainte de toate, un mod de viață»[33])." (Modoc 2020: 193-194).

În plus, Karel Teige teoretiza pentru prima dată poemul-imagine în articolul *Pictură și poezie*, publicat în 1923. Înainte de Teige, avangardistul maghiar Kassák Lajos publicase în numărul din februarie 1922 al revistei *Ma* o serie de poeme-tablou pe care le-a teoretizat în numărul din martie al aceluiași an în manifestul *Képarchitektúra* (*Picturarhitectura*). În anul 1924, aproximativ în aceeași perioadă în care fusese publicată pictopoezia, avangardistul polonez Mieczysław Szczuka publica în numărul din iulie al revistei „Blok" două fotomontaje, care ajung să fie teoretizate în numărul din noiembrie (Modoc 2020: 194-197).

Deși asemănările formale pot fi puse în legătură cu influențele comune, Apollinaire, Tzara, Marinetti ș.a (Modoc 2020: 190), manifestarea simultană a acestor avangarde periferice vecine și asemănătoare din punctul de

[33] Fragmentul citat de Emanuel Modoc face parte din manifestul *Poetismus*, publicat în „Host", anul III, nr. 9-10, iulie 1924.



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

vedere al expresiei artistice este pusă pe seama existenței unor „conexiuni inter-periferice fertile care înlocuiau tranzacțiile centru-periferie" (Modoc 2020: 193), conexiuni intermediate, în ceea ce privește partea română, de revista „Contimporanul" (Modoc 2020: 188; 193). Chiar dacă s-au manifestat la o distanță de câțiva ani față de avangardele sub influența cărora s-au dezvoltat, nu se poate vorbi de un mimetism „târziu", deoarece „produsele" fiecăreia dintre aceste avangarde central și est-europene au fost marcate de originalitate. Această originalitate trebuie înțeleasă nu atât ca un concept complet nou, cât, mai ales, ca o reinterpretare particulară a acestor influențe cărora li s-au atribuit sensuri noi, în conformitate cu „poeticile explicite ale fiecărui micro-curent local" (Modoc 2020: 190). Spre deosebire de perspectiva națională asupra literaturii, care punea autenticitatea operei literare în relație directă cu prezența specificului național, văzut ca un criteriu de diferențiere între culturile izolate ale diverselor națiuni, în acest caz de „transnaționalism minor", problema autenticității este pusă în relație cu multiplele intersectări, interconexiuni și colaborări artistice la nivel regional, într-un spirit de deschidere și de competiție creativă.

**Concluzii:**

Studierea avangardei din perspectiva studiilor transnaționale pune în evidență tocmai dificultatea încadrării literaturii scriitorilor avangardiști într-un model literar național, a stabilirii apartenenței acestor scriitori la o literatură națională sau la alta, a legitimării lor printr-o singură limbă de creație. În acest caz, convergența limbă, literatură, națiune nu mai este posibilă. Scriitorii avangardiști nu mai aparțin unui spațiu național, ci unuia transnațional, delimitat de coordonatele avangardei.

În plus, în studiile recente, caracterul transnațional al avangardei este nuanțat, depășind limitele impuse de studiile în care această mișcare este descrisă numai din perspectiva relației centru-periferie. În loc să insiste asupra statutului hegemonic al avangardelor centrale, bazat pe o relație unilaterală de dominație, această nou tip de abordare evidențiază faptul că „paradigmele estetice ale avangardei nu se dezvoltă independent în așa-zisele centre (ca Paris, Viena sau Berlin), ci mai degrabă în spații transnaționale" (Sjöberg 2019: 34.) la care avangardele se conectează printr-un sistem de tip rețea. Procesul prin care este creată rețeaua transnațională a avangardei presupune raportarea la un canon paralel celui oficial, existența unor practici colaborative transnaționale, precum și practicarea plurilingvismului în ceea ce privește creația literară (Sjöberg 2019: 35).



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

Însușindu-și în mod particular și creativ noile poetici estetice, avangardele marginale au avut un impact evident asupra centrului, influențându-i evoluția, astfel că se poate spune că, în cadrul rețelei, relația dintre avangardele marginale și centru este una dinamică, de tipul „centru la margine/margine la centru" (Harding 2006: 20), o relație în care importanța centrului este diminuată. În plus, așa cum demonstrează Emanuel Modoc, contribuția avangardelor marginale la proiectul avangardist nu survine numai în urma racordării acestora la activitățile avangardei din marile centre, ci, în unele cazuri, este rezultatul interconexiunilor productive, la nivel regional. În ceea ce privește avangarda literară românească, circulația artiștilor, a revistelor și a produselor culturale în spațiul transnațional al avangardei, în care „tranzacțiile" artistice au implicat schimburi de idei și influențe reciproce, a permis atât elaborarea unor poetici originale și a unor tehnici artistice inovative, cât și afirmarea în literatura lumii a unor nume precum Tristan Tzara, Gherasim Luca, Ilarie Voronca ș.a.

**Referințe bibliografice:**


*** 1981: *Corespondența Ion Vinea-Tristan Tzara*. Investigație documentată de Henri Béhar, preambul de Al. Oprea, traducere și note marginale de Fănuș Băilești eanu, in „Manuscriptum", anul XII, nr. 2 (43), p. 157-166.

*** 1924: *Manifest activist către tinerime*, in „Contimporanul", anul III, nr. 46, p. 10.

BALL, Hugo 1996: *Flight Out of Time: A Dada Diary*. Edited with an Introduction and Notes by John Elderfield, translated by Ann Raimes, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

BÄCKSTRÖM, Per, HJARTARSON, Benedikt 2014: *Rethinking the Topography of the International Avant-Garde. Introduction*, in Per Bäckström**,** Benedikt Hjartarson (eds.), *Decentring the Avant-Garde*, Amsterdam/New York, Brill/Rodopi.

BÉHAR, Henri 2005: *Tristan Tzara*. Traducere din limba franceză de Alina Savin, Iași, Editura Junimea.

BOGZA, Geo 1931a: *Exasperarea creatoare*, in „unu", nr. 33, p. 9-10.

BOGZA, Geo 1931b: *Profesie de credință pentru grupul Alge*, in „unu", nr. 35, p. 4-5.

BOGZA, Geo et al. 1933: *Poezia pe care vrem să o facem,* in „Viața imediată", nr. 1, p. 1.

BRETON, André 1947: *Devant le rideau,* in *Le Surréalisme en 1947*, Exposition Internationale du Surréalisme presentée par André Breton et Marcel Duchamp, Paris, Éditions Pierre à Feu, p. 13-20.

CALLIMACHI, Scarlat 1924: *Revista „Punct"*, in „Punct", nr. 4, p. 1.

CĂLINESCU, Matei 2017: *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Iași, Polirom.

CĂRĂBAȘ, Irina 2011: *Poziționări identitare în avangarda românească*, in „Studii și cercetări de istoria artei"*,* nr. 1*,* p. 177-197.




BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

CERNAT, Paul 2007: *Contimporanul. Istoria unei reviste de avangardă*, București, Institutul Cultural Român.

CERNAT, Paul 2018: *Vase comunicante. (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice*, Iași, Polirom.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix 1975: *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.

FUNDOIANU, B. 1922: *Ferestre spre Occident*, in „Contimporanul", anul I, nr. 1, p. 11-12.

HARDING, M. James 2006: *From Cutting Edge to Rough Edges: On the Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, in James M. Harding, John Rouse (eds.), *Not the Other Avant-Garde. The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, p. 18-40.

HENTEA, Marius 2016: *TaTA DadA. Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*. Traducere din limba engleză de Daniel Clinci, București, Tracus Arte.

HUELSENBECK, R., JANKO, M., TZARA, Tr. 1916: *L'amiral cherche une maison à louer*, in „Cabaret Voltaire", nr. 1, p. 6-7.

IANCU, Carol 1998: *Emanciparea evreilor din România (1913-1919)*, București, Hasefer.

IONESCO, Eugène 1992: *Discurs despre avangardă*, in *Note și contranote*. Traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Humanitas, p. 67-78.

LIONNET, Françoise, SHIH, Shu-Mei 2005: *Introduction: Thinking through the Minor, Transnationally*, in Françoise Lionnet, Shu-Mei Shih (eds.), *Minor Transnationalism*, Durham and London, Duke University Press, p. 1-26.

LUCA, Ghersim, TROST, Dolfi 1945: *Dialectique de la dialectique*, București, Slova, ediție realizată prin facsimilizare de către Institutul pentru Cercetarea Avangardei Românești și Internaționale, în colaborare cu Editura Vinea, 2001.

LUCA, Gherasim, WENNER, Tilo 2014: *...pour quelques amis lointaines...*, Paris, Éditions des Cendres.

MAXY, M. H. 1926: *Politica plastică*, in „Integral", anul II, nr. 9, p. 3.

MODOC, Emanuel 2017: *Avangardă și transnaționalism*, in „Cultura", Seria a III-a, nr. 8 (564), p.18.

MODOC, Emanuel 2020: *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est*, București, Editura Muzeul Literaturii Române.

MORAR, Ovidiu 2015: *Poezie și revoluție*, in „Meridian critic", nr. 2, p. 91-108.

MORAR, Ovidiu 2017a: *Avangarda în slujba Revoluției*, in „Philologica Jassyensia", an XIII, nr. 1 (25), p. 219-226.

MORAR, Ovidiu 2017b: *Cosmopolites, Deracinated, «étranjuifs»: Romanian Jews in the International Avant-Garde*, in Mircea Martin, Christian Moraru și Andrei Terian (eds.), *Romanian Literature as World Literature*, New York, Bloomsbury Academic, p. 175-193.

MORETTI, Franco 2000: *Conjectures on world literature* in „New Left Review", Issue 1, p. 54-68.

MORGAN, Peter 2017: *Literary transnationalism: A Europeanist's perspective*, in „Journal of European Studies", Vol. 47 (I), p. 3-20.

PANĂ, Saşa 1928: *Manifest*, in „unu", nr. 1, p. 1.

POGGIOLI, Renato 1968: *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press.



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)

OP, Ion 2016: *Prefață*, in Tristan Tzara, *Șapte manifeste DADA. Lampisterii. Omul aproximativ*, ediția a II-a revizuită, Iași, Polirom, p. 5-17.
POP, Ion 2017: *Avangarda în literatura română*, Ediția a III-a, Chișinău, Editura Cartier.
PORTES, Alejandro 1999: *Conclusion: Towards a new world – the origins and effects of transnational activities*, in „Ethnic and Racial Studies" 22(2), p. 463–77.
RĂILEANU, Petre 2019: *Gherasim Luca poezie ontofonie urmat de Gherasim Luca este o femeie*, București, Tracus Arte.
SANDQVIST, Tom 2006: *DadaEast. The Romanians of Cabaret Voltaire*, MIT Press.
SCARPETTA, Guy 1997: *Elogiul cosmopolitismului*. Traducere de Petruța Spânu, Iași, Polirom.
SJÖBERG, Sami 2019: *An Other Transnationalism: Romanian Jewish Emigrants in Francophone Avant-Garde Literature*, in „*French Studies*", Volume 73, Issue 1, p. 33-49.
VERTOVEC, Steven 1999: *Conceiving and researching transnationalism*, in „Ethnic and Racial Studies" 22(2), p. 447–62.
VOLOVICI, Leon 2000: *Scriitor român – scriitor evreu*, in „Vatra", anul XXVIII, nr. 10-11, p. 14-15.
VORONCA, Ilarie 1925a: *Gramatică*, in „Punct", nr. 6-7, p. 3.
VORONCA, Ilarie 1925b: *Suprarealism și integralism*, in „Integral", nr. 1, p. 4.
VORONCA, Ilarie 1928: *Ora 10 dimineața*, in „unu", nr. 6, p. 1.
YAARI, Monique 2011: *Le groupe surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles, 1945-1947: une page d'histoire*, „Synergies Canada", No 3, (https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/synergies/issue/view/128, accesat la data de 07.10.2020).

**Resurse *online:***

https://wayback.archive-it.org/10611/20171126022530/http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/themes/international-migration/glossary/trans-nationalism/ [Accesat la 11.10.2020].



BDD-A32379 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:14 UTC)