

biografului să recreeze atmosfera și să reconstruiască ceea ce s-ar fi putut întâmpla. În magistrala sa istorie a războiului peloponesiac, Tucidide notează că a transcris discursuri la care el însuși a fost martor, dar pentru evenimentele la care nu a fost prezent a furnizat cuvinte plauzibile luând în considerare ceea ce el știa despre contextul mai larg și personalitățile implicate. Procedura a funcționat pentru Tucidide, dar atunci când elementele de calcul strategic și raționalitatea nu sunt forța conducătoare, se dovedește mai puțin eficientă – e greu să sistematizezi procesul de creație, și în special creația care încearcă să scape de chingile raționalului și a formulei.

Dar unul dintre aspectele cele mai critice din istoria avangardei, despre care cercetătorii încă nu au avut multe de spus, se află în legătură cu marea lacună arhivistică în ceea ce privește audiența. Nu ne referim doar la vechile zvonuri cum că bunul vecin Lenin a participat la seratele Dada de pe Spiegelgasse. Publicul evenimentelor avangardiste varia de la participanți activi la inamici vocali, însă cercetătorii nu pot urmări acest aspect al istoriografiei avangardiste deoarece documentația e fie incompletă, fie tendențioasă. Până și *happening*-urile, care nu puteau exista fără public, sunt abordate fie formal (cu un simț al publicului mai degrabă fenomenologic), fie din perspectiva artiștilor principali. Publicul, ca instanță de sine stătătoare, e în continuare perceput ca fiind prea amorf sau neclar pentru a avea un impact sesizabil asupra felului în care concepem avangarda, însă cu siguranță s-ar produce o schimbare dacă am afla că, într-o noapte, Cabaretul Voltaire performa pentru studenți bătaioși, iar în următoarea ținea o prelegere pentru bătrâne demodate. Știm că Dada nu ar fi îndrăznit să facă nimic dacă publicul n-ar fi stimulat experimentul, însă, în continuare, nu avem cu ce opera în afară de banalul termen „audiență”.

Toate acestea par să facă semn către un pesimism adânc cu privire la realizarea unei biografii a avangardei, una care trece dincolo de incompatibilitatea dintre academism arid, scorțos, și trăire avangardistă zglobie și extravagantă. Nu există niciun motiv pentru renunțarea la cronologie sau la logică atunci când vorbim despre avangardă; tratarea ei serioasă și reflectarea asupra eșecului acesteia de a transforma lumea necesită o gândire mult mai profundă. În ultimul deceniu, cercetătorii au adus contribuții importante în ceea ce privește reconstrucția arhivelor avangardei. Mă refer la *Dadaglobe Reconstructed* (Scheidegger and Spiess, 2016) a lui Adrian Sudhalter, care reconstruiește marea revizuire Dada care n-a avut loc, sau la Christa Baumberger și Nicola Behrmann, care au adus ediții complete ale scrierilor și scrisorilor lui Emmy Hennings – o sarcină monumentală de cercetare care lărgeste înțelegerea noastră despre avangardă. Avangarda va avea întotdeauna biografii ei, deoarece, așa cum spunea

Marinetti în „Il teatro futurista sintetico”, *tutto e teatrale quando ha valore*. Distrugerea valorilor a fost o valoare în sine și avangarda a avut parte de mult teatru și dramă. Poveștile sunt acolo pentru a fi spuse, fie se află în arhivă, fie în trecutul imaginar – este de datoria biografului să le reactualizeze pentru generațiile viitoare de cititori.

Note:

¹ Manifestul Dada 1918.

² *Cabaret Voltaire* (1916), 5.

³ Ediția tradusă în românește de Daniel Clinci a fost publicată în 2016, la Tracus Arte. Toate citatele din acest text sunt reproduse din această ediție.

*Traducere din limba engleză de Emanuel Modoc.

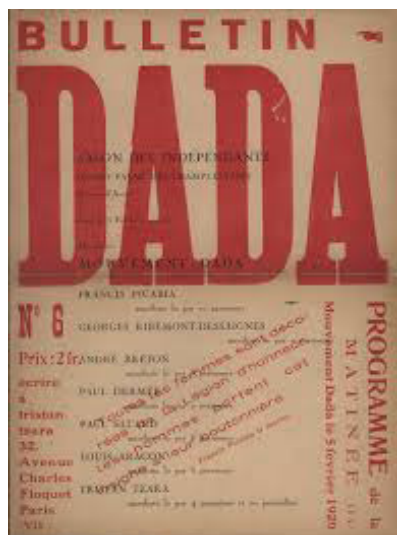
Imre József BALÁZS

Șase etape metaavangardiste*

În jurul anului 2000 am început o cercetare legată de avangarda maghiară din România. Au trecut aproape 20 de ani de atunci, dar proiectul meu avangardist continuă și azi, având întorsături și bifurcații neașteptate chiar și pentru mine. Încerc să identific în cele ce urmează câteva etape și puncte de referință ale acestei cercetări. De fapt mă interesează, într-o abordare retrospectivă, motivația interesului prelungit pentru acest segment cultural totuși prea puțin cunoscut pentru publicul larg, dar care în ultimul deceniu a devenit din ce în ce mai interesant pentru studiile de specialitate. Această incursiune va fi voit subiectivă, desigur, dar s-ar putea să ofere unele repere pentru discuții legate de actualitatea (cercetării) avangardei.

1. Canonul

La mijlocul anilor '90, perioada studenției mele de la Universitatea „Babeș-Bolyai”, multe dintre proiectele de cercetare în curs se refereau la teoria și practica canoanelor literare. Era o epocă a bătăliilor canonice nu numai în literaturile occidentale, dar și în literatura maghiară, schimbările de regim din Europa de Est inducând o reevaluare estetică a tradițiilor literare. M-am implicat, student fiind, într-un proiect inițiat de către profesoara noastră Cs. Gyimesi Éva, proiect care viza activitatea șaizeciștilor maghiari din România (așa-numita generație Forrás). Proiectul includea, pe lângă interviuri ample și întâlniri organizate cu acești autori, o analiză și comparație permanentă a autointerpretărilor ulterioare, postdecembriste ale autorilor cu textele și interpretările scrise în anii '60-'70. Era un exercițiu foarte pragmatic care încerca să observe canonizarea în mișcare, mai precis canonul aflat într-o fază a elaborării. În același timp, ne permitea să vedem că orice tip de canonizare este de fapt o construcție – care depinde de multe evoluții și evenimente ulterioare. Nu numai



evenimente ale interpretărilor, dar și evenimente care se produc în literatura actuală, vie. Am devenit oricum destul de suspicios în legătură cu enunțuri de genul „timpul ne va arăta adevărata valoare a unor opere” (nu, timpul în sine nu rezolvă nimic, este nevoie de o implicare activă care se produce în acea perioadă de timp) și am încercat să fiu atent la hazardul canonicității sau necanonicității care provenea tocmai din caracterul construit al oricărui canon.

În anul 2000, având deja câteva publicații în acest domeniu, al canonicității și a literaturii maghiare ardelenene în general, m-a contactat o editură să realizez o antologie a poeziei maghiare ardelenene din perioada 1918–2000. Deși ideea nu a fost formulată într-un mod explicit din partea editurii, era clar că s-a ivit pentru mine o oportunitate de a crea o construcție proprie a tradiției literare. Aveam idei destul de clare despre ce voiam să evidențiez din această tradiție: voiam să spun o poveste a modernității acestei poezii, cu reșezarea unor accente în opera unor autori deja cunoscuți și promovarea altora care erau oarecum în umbră. Ca orice antologator, am încercat totuși să-mi verific ideile prin parcurgerea unor antologii deja existente. În cele recente am observat un lucru curios: între 1893 (anul nașterii lui Bartalis János) și 1906 (anul nașterii lui Horváth Imre) părea că nu s-a născut nici un poet antologabil. Au trecut oare treisprezece ani fără să se nască vreun poet de luat în seamă? Coborând înapoi în timp până în 1968, când Sóni Pál realiza o antologie pentru uz didactic, am găsit în cartea lui un răspuns la nedumerirea mea: el inclusese în antologia lui patru poeți avangardiști cvasi-necunoscuți din această perioadă. Din canonul regional recent lipsea deci avangarda istorică. M-am scufundat în studierea unor reviste și antologii din acea vreme, și simțeam că am găsit ceva esențial pentru narațiunea mea despre modernitate. În antologia mea care a apărut în 2002 până la urmă (*Álmok szállodája / Hotelul viselor*. Ed.

Kalota, Cluj Napoca) am inclus la rândul meu patru poeți avangardiști, din care doar doi coincideau cu numele incluse de Sóni în 1968. Dincolo de antologie și opțiunea mea pentru o nouă structură canonică, am găsit și altceva prin această experiență de antologator: o temă pentru o teză de doctorat care mă fascina.

2. Regionalități și exiluri

Mi-am susținut teza de doctorat în noiembrie 2004, despre avangarda în literatura maghiară din România. Am încercat să stabilesc din start care ar fi posibilele relaționări dintre o literatură scrisă în limba maghiară în România și cea română (1) și am ajuns la concluzia că există diferențe structurale importante între aceste avangarde, atât în ceea ce privește periodizarea cât și curentele majore (constructivismul fiind totuși un punct de întâlnire). Desigur, trebuia clarificat și chestiunea dacă există o oarecare variantă regională a avangardei maghiare ardelenene față de avangarda maghiară în general. Aici, concluzia mea a fost că pe plan regional avangarda nu a repetat coliziunea directă cu modernismul estetizant, ca la Budapesta. Celebra dispută dintre Babits Mihály, promotorul estetismului revistei *Nyugat*, și Kassák Lajos, fondatorul primelor reviste maghiare de avangardă (*A Tett* și *Ma*), a pus în scenă în 1916-1917 legătura dintre modernism și avangardă într-un mod conflictual. Avangarda s-a instituționalizat în literatura din Ungaria într-un mod paralel cu modernismul estetizant, fără să se legitimeze reciproc. În schimb, în literatura maghiară din România interbelică, avangardiștii s-au afirmat de cele mai multe ori în aceleași reviste ca și moderniștii sau transilvaniștii. *Napkelet* din Cluj (1920–1922), *Genius*, *Új Genius* și parțial *Periszkop* din Arad (perioada 1924–1926) sunt exemple în acest sens. Într-un fel, cercetarea mai amănunțită a problemei ridicate pe parcursul realizării antologiei mi-a confirmat ideea că povestea modernizării literaturii maghiare din România poate fi structurată pe tranziții fine, avangarda poate fi inclusă într-un mod convingător în acest fir narativ.

În schimb, focusul regional s-a dovedit a fi în acest caz o constrângere. Avangardistul cel mai radical și mai teoretizant dintre toți acești autori, timișoreanul Reiter Róbert (pe care-l inclusesem deja și în antologia din 2002) s-a dovedit a fi într-o permanentă mișcare între culturi, țări și limbi. Fiind de origine șvabă din partea tatălui, Reiter a crescut în casa părintească folosind germana ca primă limbă. Totuși, în școală limba maghiară a devenit pentru el limba de referință culturală, el debutând ca poet de limbă maghiară în revistele avangardiste ale lui Kassák Lajos. A urmat studii de filologie mai întâi la universitatea de la Budapesta (1917–1919), apoi la Viena (1922–1924), fiind printre cei mai fideli colaboratori ai lui Kassák. Apoi,

întorcându-se la Timișoara în 1924, a devenit jurnalist și poet de limbă germană – în perioada interbelică sub numele Robert Reiter, apoi, după cel de-al doilea război mondial, sub pseudonimul Franz Liebhard.

Prin exemplul lui Reiter Róbert mi-a devenit evident că pentru a scoate în evidență unul dintre aspectele esențiale ale avangardei, dimensiunea internațională, acest fenomen trebuie urmărit în dimensiunile sale interculturale, de traduceri, influențe, chiar și aspecte plurilingve. Rețeaua de instituții ale avangardei maghiare avea în perioada interbelică noduri în mai multe țări, având până în 1926 un nod poate mai important decât celelalte la Viena, unde fusese exilat în acea perioadă Kassák Lajos și revista sa *Ma*. După 1926, Kassák a putut să se reîntoarcă la Budapesta, încercând revigorarea avangardei din Ungaria cu revista *Dokumentum* (1926–1927), dar fără succes. Rețeaua însă a rămas o structură validă în continuare, nici activitatea altor avangardiști ca Erg Ágoston sau Kahána Mózes nefiind limitată la spațiul regional al literaturii maghiare din România, ei trăind în mai multe țări de-a lungul vieții lor, deși aflându-se într-o permanentă comunicare cu literatura „de acasă”. Avangardele, chiar și regionale, sunt structuri cosmopolite, interregionale, transnaționale, limbaje minore intercalate în interiorul mai multor discursuri majore.

3. Traduceri

Cartea mea despre avangarda maghiară din România a apărut în 2006 (*Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban*, Mentor, Tg. Mureș, 2006), iar în 2008 s-a ivit ocazia să fie tradusă și în limba română, datorită editurii Bastion de la Timișoara și traducătorului Kocsis Francisko, care publicase deja în acea perioadă mai multe traduceri din avangarda maghiară în revista *Vatra*. Cu această ocazie am ținut să includ în varianta română a cărții și un capitol nou, despre contactele avangardelor maghiare și românești, documentate în reviste ca *Ma*, *Periszkop*, *Napkelet*, *Genius* sau *Korunk*, respectiv *Contimporanul* în perioada interbelică. Varianta românească a apărut până la urmă în 2009 (*Avangarda în literatura maghiară din România*, trad. Kocsis Francisko, Bastion, Timișoara, 2009). Acest proiect de lărgire a orizontului cărții mele în direcția analizelor interculturale era dublată deja de un alt proiect mai degrabă artistic, de traducere. Identificând acele diferențe structurale dintre avangardele maghiare și românești, gustând mult umorul negru, absurd al unor avangardiști români (ludicul fiind o prezență mai discretă în avangarda maghiară, dominată de figura gravă a lui Kassák), m-am lansat în publicarea unei serii de traduceri din avangarda română, în perspectiva realizării unei antologii reprezentative ale acestei avangarde (antologia nefiind publicată deocamdată). Între 2004 și 2018 am publicat în diferite reviste și antologii traduceri

din Urmuz, Max Blecher, Tristan Tzara, Geo Bogza, Gellu Naum, Sașa Pană, Ilarie Voronca, Gherasim Luca, Sesto Pals, Ionathan X. Uranus, Virgil Teodorescu. În 2018 am reușit să public și primele volume individuale de traduceri – *Corp transparent* de Max Blecher și *Cartea cu Apolodor* de Gellu Naum (acesta din urmă, mai puțin avangardistă decât celelalte, fiind o ediție completată a unei jumătăți de traduceri preexistente, realizate de Majtényi Erik).

Cu ocazia realizării acestor traduceri m-a frapat un lucru: mi s-a părut că avangarda română este extrem de virulentă și de bună calitate în anii '30 și '40 – mai ales în ceea ce privește autorii suprarealiști –, și încercând să realizez o variantă maghiară a acestor texte m-am gândit desigur să mă inspir din poezia suprarealistă maghiară. Ei bine, am găsit prea puțină poezie maghiară suprarealistă – cea cunoscută de literatura de specialitate provenind din perioada 1924–1927, îndeosebi din jurul revistei *Dokumentum* de la Budapesta (Illyés Gyula, Déry Tibor, Németh Andor). O vreme nu găseam echivalentul celui de-al doilea val suprarealist în literatura maghiară, fiind indus într-o oarecum în eroare de faptul că mai toate volumele monografice de specialitate despre avangarda maghiară se opreau la anul 1930, afirmând că după 1930 nu mai există avangardă în sensul unor mișcări, grupuri, reviste în cultura maghiară. M-am lovit de o chestiune de periodizare.

4. Periodizări ale avangardei

A început să mă intereseze dacă există avangardă după avangardă. Adică ce fac avangardiștii după ce se lasă de avangardă. Și ce fac cei care nu se lasă deloc și se retrag într-un fel de exil interior. De fapt am ajuns la grupul avangardist maghiar de la Európai Iskola (Școala Europeană, Budapesta, 1945–1948) prin grupul suprarealist de la București. Este vorba de ceva foarte asemănător în mai multe privințe: activitate editorială intensă în perioada 1945–1947, formatul publicațiilor de la Budapesta (Biblioteca Școala Europeană, colecția Index) fiind asemănătoare celor din colecția Infra-Noir. Reperele teoretice sunt aceleași: suprarealismul lui André Breton de la sfârșitul anilor '30 și începutul anilor '40. Fenomenul Școala Europeană, înclinația spre suprarealismul bretonian are o explicație simplă: prezența la Budapesta al unui membru al grupului suprarealist (Marcel Jean) în perioada 1938–1945. Jean era la fel de apropiat de Breton în acest deceniu ca Victor Brauner sau Jacques Hérold – pictori care au avut la rândul lor un rol decisiv în inițierea suprarealistă a lui Naum sau Luca. Diferența dintre cele două grupuri constă în domeniul principal de afirmare: în timp ce Școala Europeană a fost în primul rând un grup de pictori și teoreticieni, grupul suprarealist de la București s-a format din poeți și teoreticieni (deși cam toți au avut și o activitate în domeniul artelor vizuale). O analiză

amănunțită a activității grupului de la Budapesta m-a convins că în cazul lor nu este vorba despre un fenomen postavangardist, cum s-a afirmat în puținele lucrări anterioare scrise despre activitatea lor, ci faptul că periodizarea avangardei maghiare trebuia extinsă până în anul 1948, urmând modelul deja existent în cultura română.

5. Plurilingvism

Modelul suprarealismului bucureștean este valabil și într-o altă privință în cazul Școlii Europene. O opțiune radicală și interesantă a grupului de la București este de a publica unele volume direct în limba franceză, cei mai mulți dintre membrii grupului devenind astfel autori plurilingvi încă din anii 40, trăind la București. Deși într-o variantă mai moderată, acest lucru se verifică și în cazul unor suprarealiști maghiari – în cazul lor publicarea în limbi străine coincidea cu prezența efectivă în străinătate sau cu publicarea la edituri din străinătate. Mezei Árpád, teoreticianul grupului, își publica primele volume în limba franceză, la Paris (despre Lautréamont și alți autori presuprerealiști), coautorul acestora fiind Marcel Jean. În ultima perioadă a vieții sale, trăind în Statele Unite, Mezei va publica o carte teoretică și în limba engleză. Poetul și teoreticianul Pán Imre, fratele lui Mezei inițiază la Budapesta expoziții ale unor tineri pictori străini (Corneille, Jacques Doucet) care ulterior vor deveni membrii grupului CoBrA; el însuși emigrează după 1956 la Paris și devine autor și critic de limbă franceză. În acest context mai poate fi amintită și activitatea altui autor maghiar plurilingv, Tardos Tibor, care la rândul său are contacte (ca și Școala Europeană de altfel) cu disidenții grupării suprarealiste bretoniene, și încearcă la un moment dat să-i convingă (fără succes) pe cei de la Școala Europeană să formeze un grup suprarealist de orientare revoluționară-comunistă, pe filiera suprarealismului revoluționar lansat de Christian Dotremont. Studiarea acestor fenomene plurilingve au reafirmat prin urmare pentru mine importanța adoptării unor metodologii inspirate din cercetările transnaționale și transculturale, similare oarecum celor testate pe o scară mai redusă cu ocazia cercetărilor mele legate de rețelele avangardismului maghiar.

Descoperind toate aceste publicații de diferite limbi, am ajuns, datorită unei burse postdoctorale din cadrul unui grant coordonat de Ioana Both în 2011–2012, să efectuez cercetări în arhive și muzee din Franța, Belgia, Ungaria și România, pornind pe urmele rețelelor suprarealiste postbelice. Publicațiile mele pe această temă au trezit un oarecare interes în domeniul studiilor avangardei, ajungând în reviste publicate la Paris ca *Mélusine* sau *Alkemie*, sau în volume editate în colecția

European avant-garde and modernism studies (De Gruyter), la Firenze University Press sau Anthem Press. Fondarea revistei *Caietele Avangardei* de la București în 2013 și invitațiile de colaborare venite din partea profesorului Ion Pop mi-au permis să public multe din aceste cercetări comparative și în cadrul instituțional al studiilor românești de avangardă.

6. Intermedialitate și actualitate

Experimentând în ultimele două decenii și cu predarea literaturii de avangardă în cadrul secției maghiare și române ale Facultății de Litere de la UBB Cluj, m-am lovit de o rezistență a multor studenți față de textul avangardist. În schimb, am observat o deschidere mult mai voluntară spre atitudinile avangardiste sau vizualitatea avangardistă. În urma acestor experiențe, am încercat să aprofundez din ce în ce mai mult aspectele vizuale ale unor artiști ca Victor Brauner, Gherasim Luca, Marcel Jean, Korniss Dezső sau artiști ai grupului CoBrA. Aflați încă în mijlocul unor transformări mediatice radicale, trebuie să ne dăm seama că actualitatea avangardei nu constă neapărat în formele istorice care au rezultat prin experimentările avangardiste, ci mai degrabă în disponibilitatea spre o restructurare constantă a instituționalității artelor (în sensul propus de Peter Bürger în *Teoria avangardei*), dar și în componenta performativă, care amplifică de fapt atitudinea avangardistă. Contextul mediatic actual facilitează transmiterea unor asemenea componente – tot ceea ce pentru Tristan Tzara fusese la Zürich un eveniment unic, intransferabil în totalitatea ei unui public care nu era prezent la manifestările de la Cabaret Voltaire, poate fi transmis acum printr-un *livestream* sau o postare pe YouTube sau Facebook într-o mare măsură unui public mult mai larg. Avangarda istorică a știut că textul nu este doar pe hârtie, în cărți sau reviste; a știut că imaginea nu este doar cea înrămată și expusă în galerii; a știut că individualitatea poate fi concepută și deconstruită prin ideea de colaj; a știut că ideea de cultură națională tradițională este restrictivă față de realitățile stilului de viață modern – și așa mai departe. Ar fi într-adevăr timpul ca avangarda să fie regândită în ansamblul ei.

Note:

În 2002 am publicat un fel de panoramă a avangardei românești comparând din punct de vedere structural tradiția avangardelor maghiare și românești, cf. Balázs Imre József, *Akik megölték halottaikat. A román avantgárd irodalom hatástörténeti helye* (Cei care și-au ucis morții. Literatura română de avangardă în prisma receptării) în Egyed Emese (Coord.), *Távlatok. Tanulmányok Antal Árpád tiszteletére*. Cluj Napoca, EME, 2002, p. 219-233.

*Articol realizat în cadrul unei burse instituționale „Bolyai Kutatási Ösztöndíj”