

**MANIFESTELE
AVANGARDEI RUSE**

Colecția BIBLIOTECA AVANGARDEI este coordonată de Prof. Univ. Dr. Ion Pop
Editor: Dr. Florin Rotaru

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BUTNARU, LEO

Manifestele avangardei ruse / Leo Butnaru;
trad. și pref. de Leo Butnaru. - București: Biblioteca Bucureștilor, 2012
ISBN 978-606-8337-31-9

I. Butnaru, Leo (trad. ; pref.)

821.161.1.02 Avangardă

Leo BUTNARU

MANIFESTELE AVANGARDEI RUSE

**Antologie, prefață, traducere și note de
Leo BUTNARU**

**Biblioteca Bucureștilor
2012**

DE LA O PALMĂ DATĂ GUSTULUI PUBLIC – SPRE DEPARAZITAREA CREIERULUI

De la un moment încolo, avangarda ajunge indezirabilă regimului bolșevic, prinzând a fi încolțită de ceea ce se prefigura – proletcultismul – chiar la etapa când ea își conștientiza cu certitudine prezența și prestația, sub aspect istoric și axiologic, apărând deja și exegeții ei ce recurgeau la prime sinteze, studii, antologii etc. Spre exemplu, în anul 1924 este publicat volumul de manifeste *От символизма до „Октябрь”* (De la simbolism la „Octombrie”), cea mai mare parte a căruia întrunește declarațiile programatice ale școlilor și curentelor avangardiste: akmeismul, futurismul (în variantele acestuia: ego, cubo, LEF = Frontul de Stânga al Artelor), imagismul, expresionismul, nicevoki (nimicniciștii), fuismul, emoționalismul, constructivismul... Autorii acestei selecții de pionierat erau N. L. Brodski și N. P. Sidorov, lucrarea având peste 300 de pagini, trasă într-un tiraj de 3 mii de exemplare la editura „Novaia Moskva” (Moscova Nouă). Autorii doreau să ofere material necesar „pentru studiu, cercuri (artistice) care tind să-și elaboreze propria viziune asupra lumii (și fenomenelor literare, e de subînțeles – *L.B.*)”, expunând textele conform tendințelor (curentelor, școlilor) în ordine cronologică, ceea ce-i permitea cititorului de atunci, dar și celui de astăzi, să se edifice în problema evoluției direcțiilor literare în concomitența sau succesiunea ieșirii sau intrării lor din/în arena scrisului rusesc. Prin urmare, acesta poate fi considerat chiar primul capitol din istoria celei mai noi literaturi ruse, menit să fie utilizat în planurile de studii și cele cultural-iluministe, inclusiv în instituțiile de învățământ superior. Așa ar fi fost, dacă nu ridică deja capul ideologia partinică agresivă ce substituia arta, pentru

a culmina cu anunțarea realismului socialist, otova și omnipotent, astfel că, precum remarca în manifestul biocosmismului A. Sveatorgor: „Corupți de teoreticienii «artei proletare», fără a cunoaște sentimentul demnității și onestității personale, unii versificatori preiau marile noastre idei, terfelindu-le în fel și chip.” Iar alcătuitoarii volumului *De la simbolism la „Octombrie”* încearcă să fie imparțiali, însă nu pot să nu țină cont de modificarea situației socio-ideologice la zi și de perspectivele sumbre pe care le intuiau; perspective ce se „deschideau”, de fapt... închizând orizonturile artei libere. Astfel că primele articole ce ar prefața, parcă, antologia, conțin elemente dihotomice (ce aveau să ducă la... dihonie!) chiar în titlurile lor: V. Soloviov, „Sensul general al artei”, și G. Plehanov, „Economia și arta” (abordarea idealistă și cea marxistă în artă). Apoi, prinde a se întrevădea spectrul nălcuii psihologiei totalitare, cu chipul LEF-ului (Frontului de Stânga al Artelor) care, chiar dacă nu o rupe categoric cu avangardismul, lansează teze și concluzii periculoase pentru libertatea de creație.

Primele manifeste ale avangardismului rus aveau un caracter combativ, patetic, fiind, de regulă, alcătuite din fraze laconice, energice, imperative, aproape ca ordinele de luptă. Din punctul de vedere al autorilor, ele erau indiscutabile în „adevărul” ultim pentru care pledau. Precum observa un exeget, aceste declarații se caracterizau prin „mai puțină logică în teorie, decât logică în temperament”. Ceea ce recunoșteau, în felul lor, cu franchețe și nițel... cinism, până și „suavii” imagiști-metaforiști: „Noi nu avem o filosofie anume. Noi nu expunem o logică a gândirii. Logica încrederii (în sine) e mai puternică decât orice”.

Ca program estetic mai mult sau mai puțin desfășurat, manifestul nu era important doar ca idee, conținut concret, ci și ca gen, ca formă, stil, cercetătorii remarcând unele legități stilistice, ritmo-verbale, intonațional-psihologice, în care clișeuul frazeologic, ca și obligatoriu, interacționează cu expresia aprins-cromatică, metaforică, în stratificări de nuanțe. Declarațiile, incitante, dar și

captivante sub aspect *teoretico-narativ*, țin de un ritual intrinsec al mișcării avangardiste, în general, și al bransamentelor ei, în particular, prin care grupuri de scriitori țineau să se autodefinească și să capteze atenția publică. Ba chiar, în unele cazuri, lansarea manifestului părea a fi mai importantă decât principiile pe care le preconiza acesta. De unde opinia că manifestul poate fi considerat o formă, o funcție „pură”, precum își concepeau – să ne amintim – declarațiile dadaiștii: „Dada nu înseamnă nimic”, idee (despre lipsa de... idei!) pe care Roman Jakobson, important teoretician al avangardismului rus, o disocia în felul următor: „Eu scriu un manifest și nu doresc nimic (de la el), de fapt eu fiind contra manifestelor, ba chiar, în genere, – contra principiilor”. Din aceasta însă nu reiese că ceea ce „nu însemna nimic” avea să rămână fără atenție. E la mijloc un paradox, pe care V. Ciudovski îl explică astfel: „Discuțiile, lecțiile, manifestele erau insignifiante ca fenomene, însă foarte necesare ca simptom: de la ele nu puteai învăța ceva, însă asupra lor puteai medita mult; da – mult”. Prin urmare, în pofida „vidului” semantic, ideatic (...practic), manifestele erau necesare și nu se putea face abstracție de ele. Acest lucru îl conștientizau cei care lansau declarațiile, știind că ele n-au să rămână neobservate, ceea ce însemna iminenta focalizare a interesului public asupra unui sau altui grup. În cazurile în care ar fi cam exagerat spus – interes public, pe unii avangardiști nu-i deranja restrângerea numărului auditorilor, pentru ei fiind suficient barem interesul colegilor din alte grupări.. Adică, s-ar fi întâmplat parcă un *intermanifestaționism* de breaslă, o permanentă provocarea reciprocă între asociații, curente artistice, liderii cărora își dădeau seama, fie și intuitiv, că psihologia, *conștiința manifestantă* au particularități aparte.

Prezenta antologia, pe care o propun cititorului nostru, încorporează manifeste-mostre care au ținut exclusiv de avangardism, fiecare dintre ele reprezentând un credo colectiv sau unul personal. Însă și în cazul când un manifest sau altul este elaborat de un singur autor, se întâmplă să exprime o poziție mai generală, o platformă

pe care se situează mai mulți afini într-o idee teoretică și practică artistică. În majoritatea acestor declarații, de cele mai multe ori, în mod intransigent, grupul sau unicul pretind la o modificare radicală a paradigmelor, canoanelor școlilor și curentelor de până la ei, anunțând noi modalități de valorificare estetică, artistică a lumii. Însă ruptura categorică s-a produs în confruntarea futurismului cu simbolismul cu care, de altfel, era în opoziție și akmeismul (zis și: *adamism*), numai că acesta o făcea într-un mod moderat, ceea ce caracteriza, de fapt, și caracterele, temperamentele semnatarilor notificațiilor inter-colegiale, cum ar fi Nikolai Gumiliov (*Moștenirea simbolismului și akmeismul*), Serghei Gorodețki (*Unele curente în poezia rusă contemporană*) sau Osip Mandelștam (*Dimineața akmeismului*), toate scrise sau publicate în anul 1913. Cei mai impetuoși, însă, în atacurile asupra tradițiilor anchilozante s-au arătat futuriștii și cubofuturiștii. Chiar în vremurile când akmeiștii se delimitau, rutinar (aproape... ralanti...) de simbolism, Burliuk, Maikovski, Krucionâh și Hlebnikov publicau, provocator, manifestele „O palma dată gustului public” (1912), „Juvelnicul juzilor” (1913), „Cuvântul autotelic” (Hlebnikov, Krucionâh, 1913), rămânând în continuare incitanți, atacanți, sfidători, precum în „Duceți-vă dracului!”, când, celor patru, li se alătură ca semnatar Igor Severeanin care, mai înainte, fondase „Școala intuitivă”, declarată ca: Ego-futurism universal, viitoare paradigmă în conștientizare vieții și artei. Dintre „lupii singuratici” l-am aminti pe Anton Sorokin care, în 1919, își lansa propriul manifest, specificând că e unul al „geniului Siberiei” și că „nu se referă la idioti, cretini, bețivani și la cei care au gologani, astfel că astă pleavă a vieții poate să nu se deranjeze cu cetitul lui”.

Și încă un element definitoriu: dacă scriitorii de până la avangardiști, să zicem simboलिști, prin declarații lor căutau să se unească, să se consolideze, manifestele avangardei ar fi, parcă, cele ale vectorilor centrifugi, care duc la singularizare, răzlețire, inclusiv în mediul uneia și aceleiași asociații/ grupări scriitoricești. De obicei,

manifestele avangardiștilor erau concepute în spirit combativ, ca armă, de unde, nu de puține ori, terminologia militară, tonalitatea ofensivă, gen: „crezul nostru artistic de luptă”, „provocăm adversarii noștri”, „noi anunțăm lupta cu...” Fondatorii Asociației Artei Reale declarau: „Nu există o altă școală mai dușmănoasă nouă decât tranșarționalismul. Fiind oameni realiști până în măduva oaselor, noi suntem primii inamici ai celor care golesc cuvântul, transformându-l într-o corcitură neputincioasă fără sens”. Iar Serghei Tretiakov declara în „Perspectivele futurismului”: „răzbește în afară lupta pentru un mod de emoții original, pentru sentimente și caracter în acțiunile omului, pentru constituția lui psihică. În același timp, se declanșează imanenta luptă pentru modul de viață”. În această „belligeranță generală”, manifestele se confruntau înde ele în căutarea unui nou adevăr artistic.

Așa se întâmpla la începuturile avangardei, în anii de până la revoluția social-politică din Rusia. Pentru că, chiar dacă se mai păstrează stilul „zvâcnitor” și patosul primelor declarații futuriste, în manifestele din anii 20 apar nuanțe noi. Polemica nu dispare, dar se estompează spiritul ostilității generalizate, trece pe plan secund principiul ritualic – afișat, trâmbițat cândva. Se face remarcată tendința spre un program pozitiv, constructiv sau, hai să zicem, *împăciunitorist*. S-a schimbat și adresatul. Dacă la începuturi de erupție avangardistă manifestele erau, în primul rând, o sfidare, o mânășă aruncată adversarului, declarat chiar inamic, de la un timp încolo își face prezența dorința de a găsi părtași și de a-i atrage pe aceeași parte a baricadei.

În majoritatea lor, semnatarii considerau manifestele importante pentru auto-prezentarea unui grup ce se concepea ca unit și – unitate; ca fenomen sau fenomenologie a unei noi întemeieri sau re-întemeieri paradigmatică, contrapuse „jur-împrejurului” literar, artistic, în general. Lansatorii de manifeste se percepeau pe ei înșiși ca pe niște... conchistadori ai spiritului, deschizători de căi. Astfel, (și) în literatura rusă de la începutul secolului trecut, neliniștile și

căutările artei cuvântului au dat naștere la zeci de manifeste literare, dintre care am selectat și tradus pentru prezenta antologie mai bine de cincizeci.

De regulă, emițătorii declarațiilor incitante nutreau speranță că, până la urmă, insistența (în melanj cu ceva impertinență) ar putea forța sîpetul muzelor... revoluționare (în artă). Ba chiar se ajunsese a se vorbi, la Petersburg, despre faptul că în lume a apărut deja Muza Tehne. Panteonul divinităților se completa, Tehne fiind considerată Muza profesiei (meseriei, *meșteriei*) ridicată, ca prin miracol, la nivel de artă. Sub oblăduirea neofitei protectoare doreau să ajungă, în primul rînd, diletanții. Precum amintește Viktor Șklovski, apăruseră specimene alde Șengheli, care ticluiau și lansau opuri de felul celui intitulat *Cum să scrii articole, versuri și povestiri* (tot cu titlu, implicit, de... manifeste, directive etc.). Însă Șengheli nu era un novator în domeniu. Cu două secole până la el, la Paris, apăruse un oarecare Richurs ce se autodeclară „directorul Academiei oratorilor”, oferindu-se a-l deprinde pe orice cutezător arta cuvântului. Iată câteva din sfaturile *post-demostenianului*: „În cazul oratorilor, plagiatul este arta întrebuițată foarte abil: ea constă în schimbarea părților componente ale operei tale sau ale uneia străine în așa mod, încât însuși autorul ei nu va mai reuși s-o recunoască; începând cu un singur cuvânt, totul trebuie codificat”. În continuare, „maestrul” Richurs dădea indicații concrete, exemplificând prin texte supuse mutilărilor necruțătoare. Fiți siguri, calfele care aveau a deprinde meseria de la Șengheli sau precursorul său francez nu s-ar fi lăsat nici în ruptul capului de... artă, obsedate de naiva și vana iluzie că, prin insistență, ambiție și nițică viclenie, ar putea da grafomanie de... valoare.

Dar, în principiu, avangardiștii ar fi fost predispuși să se afle (și) sub oblăduirea Muzei Tehne, precum se poate (sub)înțelege din apologia novatorismului și absolutizarea progresului ca intrinsece contemporaneității. Iată un pasaj edificator din eseul-manifest semnat de Ippolit Sokolov (1921): „...Astăzi, în secolul orașelor-ca-

racatiță, în secolul locomotivelor, automobilelor și aeroplanelor, în fața artistului contemporan a apărut o problemă foarte, foarte complicată – de a reda în versuri și în tablou mașinile în goană, a le transmite recepția noastră nervoasă și haotică locuitorilor din New York, Chicago, Londra, Paris sau Moscova. Pentru a reda recepția dinamică a omului secolului XX în conformitate cu stricta metodă științifică din mijloacele creației artistice trebuie repartizate doar cele ce corespund percepției contemporane. Psihologia experimentală trebuie să rezolve științific toate problemele legate de dinamismul percepției noastre și ale gândirii noastre. Din punctul meu de vedere, de azi încolo obiectul cercetărilor psihologiei experimentale trebuie să fie dinamismul percepției noastre. Psihologii-experimentatori trebuie să studieze dinamica percepției noastre prin cifre, formule și legi”. Celebrul cineast Dziga Vertov este un și mai fervent adept al progresului și modificărilor de relații om-natură, om-tehnică, scriind în 1922: „Psihologismul” îi încurcă omului să fie exact ca un secundometru și îl împiedică în tendința lui de a se înrudi cu mașina. În arta mișcării noi nu avem motive să-i acordăm atenția principală omului de astăzi.

Ne este rușine în fața mașinilor pentru nepriceperea oamenilor de a se ține în mod corespunzător, când impecabilele maniere electrice ne emoționează mai mult decât haotica grabă a oamenilor activi și moleșeala ce descompune oamenii pasivi.

Nouă ne este mai apropiată și pe înțeles bucuria dansatoarelor ferestraie la fabrica de cherestea decât bucuria țopăielilor ome-nești... Calea noastră dinspre omul care scormonește trece prin poezia mașinilor spre desăvârșitul om electric.”

Dar să revenim la borna cronologică de la începutul prolegomeniei: era în 1924, cu 10 ani până la primul congres al scriitorilor sovietici, ce avea să fie prezidat de controversatul scriitor, de calibru mare, dar, uneori, de fapte minore, Maksim Gorki, întrunire la care Andrei Jdanov, ulterior – satrap sadea, și sadic, al ideologiei bolșevice, membru al Biroului politic al partidului comunist, proclamă re-

alismul socialist ca unică doctrină admisă în artă și literatură. Prin urmare, când avangarda ajunge la primele trepte ale clasicizării sale, ideologia oficială îi dorește aneantizarea, scoțând-o, încetul cu încetul, din circuit, blocându-i perspectivele. Primele semne ale dezastrului ce urma să se generalizeze în scrisul artistic sovietic au apărut după sinuciderea (se presupune: asasinarea) lui Serghei Esenin, în 1925 (un timp, Esenin se încadrase în albia avangardei, fiind unul dintre fondatorii imagismului). Însă anul 1925 marca un punct median în ieșirea avangardei din circuit, primul moment al tragediei ținând de moartea lui Velimir Hlebnikov, în 1922, iar cel de final – de sinuciderea lui Vladimir Maiakovski, în 1930. Cu un an înainte, în 1929, volumul de manifeste *De la simbolism la „Octombrie”* fusese reeditat, după care, impusă de satrapii regimului, avea să urmeze trecerea sub tăcere a avangardei, a numelor și faptelor protagoniștilor ei. Pentru că, în 1928, fusese pus în aplicare primul plan cincinal care nu viza doar economia, ci și arta, dându-se de înțeles că bolșevismul nu mai este predispus să tolereze diversitatea curentelor literare, inclusiv pe cele avangardiste, stilurile individuale, atacându-se din toate tunurile așa-numitul formalism burghez. În consecință (de etapă), spre finele primului cincinal, în 1932, este constituită unica organizație tolerată de guvernanți, „Asociația scriitorilor proletari” (*RAPP*).

Velimir Hlebnikov și Vladimir Maiakovski au fost printre autorii celor mai radicale manifeste ale futurismului rus, primul dintre ei fiind considerat și pionierul poeziei avangardiste ruse, începuturile căreia, cu ușor *protocronism slavon*, sunt împinse ceva mai în urmă, decât momentul considerat declanșator al avangardei europene, marcat prin „Manifeste du futurisme”, publicat de Filippo Tomaso Marinetti la 20 februarie 1909 în cotidianul francez *Le Figaro*. Adică, italianul cu partea teoretică, iar rușii, prin Hlebnikov, cu elementul practic, artistic, ar reieși, deoarece textul acestuia, „Ispita păcătosului”, publicat în Nr. 4 din 1908 al revistei „Vesna” (Primăvara), este pus anume primul între lucrările care prefigurau, ca formulă artistică, futurismul propriu-zis. Bineînțeles, situația nu este

una elucidată completamente, pentru că se mai discută, se va mai discuta despre priorități, cert fiind însă că, în 1913, când Marinetti vizitează Moscova, el nu se prea înțelege cu avangardiștii ruși, iar slavofilul militant, pe atunci, Velimir Hlebnikov chiar elaborează un termen autohton pentru futurism: *budetleanstvo*, derivat din substantivul „budușcee” (viitorul). Adică, pe limba noastră, am putea numi futurismul – *viitorism*. Însă noi, filându-ne noțiunile, dar și teoriile, uneori, din ariile latinității, nu ne simțim lezați în amorul propriu, folosind noțiunea de *futurism*. Pe de altă parte, nu încapă îndoială că avangardiștii români ar fi subscris la celebrul manifest al futurismului rus „O palmă dată gustului public”. Bineînțeles, dacă, în 1912, avangarda ar fi existat, ca fenomenologie conștientizată și nu ca „pete” răzlețe, și la noi.

De altfel, într-o antologie a manifestelor avangardei din toată lumea „Palma...” din 1912, semnată de Hlebnikov, Burluik, Maia-kovski, Krucionâh, ar trebui să aibă undeva prin vecinătate îndemnul din 1924 al lui Ilarie Voronca: „Cetitor, deparazitează-ți creierul!”. Actualitatea ideilor din cele două manifeste (de parcă ar fi fost scrise... mâine!) face să nu ne gândim la ecartul literaturii române în raport cu procesul avangardist european, unde mai pui că ea „îl delegase” în lumea mare, într-o reînnoire și revoluționară a discursului, pe Tristan Tzara ce este, de altfel, oarecum înrudit cu rusul Velimir Hlebnikov care, la rândul său, e de presupus, nu era străin de suflul general-continental de frământări estetice de la începutul secolului. Precum remarca Marcel Raymon, poetul și teoreticianul ce plecase din România în Germania trăia în arta sa elanul unei tinereti revoltate, obsesia catastrofei, suflul discursului său, ca și cel al nordicului confrate, fiind ușor profetic. Precum la Hlebnikov, textele lui Tzara atestă o abundentă declanșare lingvistică plăsmuitoare de asonanțe insolite, de armonii elaborate cu bune și „închrâncenate” intenții de creație ce „schițează mereu o alchimie verbală întemeiată parțial pe modulații subtile sau brutale discordanțe vocalice și consonantice.” (Marcel Raymond.) Ambii poeți caută fondurile

lingvistice ancestrale, primitive, elementare, însă prin ele însele poetice și în stare să sugereze noi perspective metaforice. Tzara spunea: „*Sub fiecare piatră se află un cuib de cuvinte* (sub. mea, L.B.), iar substanța lumii e formată din rotirea lor rapidă”, ceea ce, când traduceam eseul lui Hlebnikov „O sovremennoi poezii” (*Despre poezia contemporană*), mă făcu să citesc-recitesc cu atenție sporită chiar prima și a doua frază din respectivul text: „Cuvântul trăiește o viață dublă. El ori crește pur și simplu ca o plantă, plodind o *întregă druză de pietre sonore* (sub. mea, L.B.), învecinate lui, și atunci începutul sunetului are o existență pură, iar partea de rațiune exprimată de cuvânt rămâne în umbră etc.” Am pus alături „pietrele” lui Tzara și ale lui Hlebnikov, „găsite-identificate-colectate” cam din aceeași perioadă (1916-1919), înțelegându-le drept material de construcție întru evidența modernității literaturii, care s-a declanșat cu atâta fervoare în Europa începutului de secol trecut.

Chiar dacă eu unul consider că gustul public trebuie șfichiuit și astăzi (în epoca kitschului cam generalizat) cu aceeași fervoare, ca acum 100 de ani, nu se cade să facem abstracție de faptul că, în zilele noastre, celebra și răsunător-pocnitoare „Palma...” ar fi ca și *cvasi-autonomizată*, dezamorsată în contextul său general de proclamație pe-alocuri extrem de radicală. Deoarece, cu timpul, s-a produs o decantare ideatică și de atitudine, încât, prin opera lor artistică propriu-zisă, semnatarii parcă ar fi „dezis” „Palma...” de excese, cum ar fi (fost), spre exemplu, îndemnul de a-i arunca „de pe Nava contemporaneității” pe marii înaintași (Pușkin, Dostoievski, Tolstoi etc.). Implicit, același lucru îl presupunea și radicalismul avangardiștilor români: Ion Vinea – „Jos Arta,/ căci s-a prostituat!” (*Contimporanul*; Nr. 49, 1924) sau jubilația lui Sașa Pană – „uraa uraaa uraaaa/ arde maculatura bibliotecilor” („unu”, Nr. 1, 1928). Apoi, în linii mari, „Proclamația Președinților Globului Pământesc” (1917) a lui Velimir Hlebnikov poate fi pusă (sau: adusă) în raport cu ideția unuia dintre manifestele dada (7 de toate), cel vizat aici apărând la Zürich, în martie 1918, și în care era exprimat regretul

că încă nu se cunoaște o „bază psihică comună întregii umanități”, pentru a se aplica efectiv programul... destructiv-reînnoitor dada.

Însă trebuie reținut faptul că, în toată amploarea și diversitatea manifestelor și manifestărilor propulsate de protagoniștii atât de diferiți în datele vocației lor, luați aparte, originalitatea proiectelor avangardismului consta și în promulgarea unui nou statut al artistului și operei acestuia, implicând un raport special între teorie și practică, de unde și numeroasele declarații dinamitarde, una dintre care, precum aminteam, se intitula scurt pe doi: „Duceți-vă dracului!”. Nici că se putea altfel pentru acest grup atipic de literați foarte talentați, unii dintre ei, cu timpul, având ă-și vădi chiar genialitatea, însă care, la acel moment, nu erau decât niște – să metaforizăm nițel – militari (*oșteni ai cântecului*) din trupele de... anti-geniu, ce aruncau în aer podurile canonice fortificate de predecesori.

Însă lectura și sistematizarea, ca într-o pasiune mereu imprezvizibilă, a manifestelor, declarațiilor relevă anume... contrariul rigurozității, posibile sau doar dorite, pentru că în perioada-i de (re) evoluție, de căutări febrile, de invenții și accepții, de decepții și deziceri, literatura începutului de secol XX nu putea să se arate extrem de severă cu sine însăși, delimitatoare cu tot dinadinsul ca (...grilă de...) școli și tendințe, curente și personalități „distincte”. De regulă, delimitările, caracteristicile, ambițiile, tendințele se remarcă doar în manifeste – și ele, de fapt, literatură propriu-zisă (e drept, uneori cam... dură) –, semnate de cei care se declarau **akmeiști (adamiști)** (N. Gumiliov, S. Gorodețki, M. Kuzmin, O. Mandelștam, A. Ahmatova, M. Zenkevici, V. Narbut...), **ego-futuriști** (I. Severianin, V. Gnedov, I. Ignatev, K. Olimpov...), **cubofuturiști** (D. Burluk, A. Krucionâh, V. Hlebnikov, E. Guro, V. Maiakovski, N. Aseev, T. Ciurilin, V. Kamenski, Bojidar, S. Tretiakov, B. Pasternak...), **imaginiști** (S. Esenin, R. Ivnev, A. Mariengof, V. Șerșenevici...), **constructiviști** (E. Bagrițki, I. Selvinski, D. Tumannâi, A. Cicerin, Gh. Obolduev...), **expresioniști** (I. Sokolov, B. Lapin, B. Zemkov...), **oberiu** (adepți ai artei reale – D. Harms, A. Vvedenski,

N. Zabolotki, I. Bahterev...), **suprematiștii** (în pictură) etc. Apoi: **intuitiviștii, luciștii, viitoiștii, nicevoki (nimicniciști), bioscosmiștii, lumeniștii, form-libriștii, emoționaliștii, fuiștii** etc. , pentru că, în întinsa Rusie țaristă, apoi post-revoluționară, bolșevică, cvasi-imperialistă (din fostul imperiu se desprinseseră deja câteva foste colonii, inclusiv Moldova din stânga Prutului) se scria pretutindeni literatură, dar se lansau și manifeste – la Petrograd, Moscova, Harkov, în Siberia, Extremul Orient, în Transcaucazia (Tbilisi, Baku), aceasta – considerată aripa de sud a avangardismului rus. Izvodeau manifeste, deja în limbile lor naționale, frații întru slavonism al rușilor – ucrainenii și belorușii.

Până și din denumirile grupărilor erupea irezistibila dorință de a plăsmui literatură nu doar cu vechile cuvinte, ci și cu noțiuni noi, *verbocreate* (cu modestia de rigoare, propun ca termenul *verbocreație* să fie adoptat de DEX, deoarece e o noțiune izvodită/ potrivită conform naturii limbii române, înțelegându-se... nesupărător, neenervant ce exprimă ea; ba chiar *verbocreație* mi se pare o noțiune foarte... dinamică în energetica ei semantică). Doar unul Hlebnikov crease și propusese pentru uz sute de noțiuni. Există un întreg dicționar de *verbocreații* hlebnikoviene. Spre exemplu, din verbul *liubit'* (a iubi), acest poet, savant, filosof a derivat peste 500 de noțiuni afine. Contemporanii îl supranumiseră „minune ce a ajuns până în zilele noastre”. I se mai spunea întemeietor al „unui întreg sistem periodic al cuvintelor” și „Lobacevski al limbajului”, probabil și din considerentul că anume în spiritul autorului-matematician care a dat una dintre primele geometrii non-euclidiene și-a elaborat el tezele despre „filologia imaginară”, cuvântul autotelic și verbocreație (*slovtvorcestvo*), ceea ce l-a situat – consideră anumiți exegeți – printre savanții de renume mondial, ca W. Von Humboldt, A. Po-tebnea sau F. de Saussure.

Bineînțeles, noile cuvinte nu prindeau toate, însă în contextul literar, ca poezie, artă, efectul lor este pregnant. În timp ce alte cuvinte noi au prins, au intrat în limbajul cotidian. Spre exemplu,

unul dintre primii aviatori ruși, poetul Vasili Kamenski, a propus o noțiune care îi lipsea limbii sale – cea de *avion*, în rusește apărând, deci, și funcționând până în zilele noastre, substantivul „samoliot” (*singurzburător*) care, iată, împlinește 90 de ani de existență!

Slovotvorcesto (verbocreația) a fost prevăzută chiar în primul manifest al futuriștilor, „O palmă dată gustului public” care, astfel, se dovedea a nu fi doar unul „distructiv”, ci și constructiv, stipulând: „Noi *ordonăm* să se respecte *drepturile* poetilor: – De a-și *amplifica* vocabularul prin cuvinte libere, spontane, și derivate (cuvântul-noutate)”. (Aici să ne amintim de manifestul lui Marinetti din 1912: „Cuvinte în libertate”. Dar și de alte teze ale sale, cum ar fi: „fără agresivitate nu există capodopera”; „trebuie să scuipăm pe altarul artei” care, bineînțeles, consunau cu radicalitatea *budetlenilor* ruși din „Palma...”)

Aspecte aparte ale avangardismului literar apar și în creația mai multor pictori ruși reformatori, care s-au dovedit a fi și buni poeți – V. Kandinski, K. Malevici, P. Filonov, O. Rozanova, M. Chagall, V. Stepanova, S. Podgaevski... Curios lucru, însă majoritatea dintre pictori au practicat parcă mai pregnant *zaum*'-iul (limbajul transrațional/ transmîntal), precum și verbocreația. Iar efortul de reînnoire a limbajului de către plasticieni nu era unul de fundal, ci remarcat de literații propriu-zisi, precum o făceau Aleksei Krucionâh și Velimir Hlebnikov în eseul-manifest „Cuvântul autotelic (1913): „Pictorii *budetleni* (futuraști) preferă să utilizeze părți corporale, secțiuni, iar *budetlenii* creatori prin verb – cuvinte secționate (fracturate), semi-cuvinte, ciudatele și abilele combinații ale acestora (limbajul *zaum*', transrațional). Astfel se obține cea mai mare expresivitate, anume prin aceasta deosebindu-se limbajul avântatei contemporaneității, care a nimicim limbajul anchilozat de ieri”. Tot aici ar trebui să amintim că și mulți poeți ai avangardei pictau/ desenau (D. Burliuk, V. Hlebnikov, V. Maiakovski, A. Krucionâh, V. Kamenski, N. Gumiliov...), la un moment dat, aidoma pictorilor futuriști, făcându-și și ei un cult de pre-vizajiști (moderni) din a-și picta corpul,

conform manifestului lansat de I. Zdanevici și M. Larionov „De ce ne vopsim”. Într-o poză în care apare îmbrăcat cu frac și purtând joben, D. Burliuk are pe obraji o întregă compoziție picturală memorabilă, singulară în istoria avangardei mondiale (și – pardon – chiar a...fanilor echipelor de fotbal din zilele noastre...). Iar când „tatăl futurismului”, precum e supranumit Burliuk, descendent din familia unui agronom-autodidact, apărea în public în frac și cu joben, Maiakovski, prietenul și discipolul său, sfida lumea, bunele moravuri, purtând o bluză galbenă, scriind chiar un poem, în care spune: „Am să-mi cos pantalon negru, croit/ din urșinicul propriului glas./ Bluză galbenă din trei arșini de asfințit./ Pe bulevardul Nevski al lumii, pe dungile-i satinat/ Voi hoinări cu pas de Don Juan și fante”. Sfidare în genul celei a lui Victor Hugo care, în secolul XIX, făcea să se îngrozească burghezimea din saloanele franceze, unde scriitorul apărea într-o vestă roșie. Prin urmare, putem trage concluzia că, dincolo de programul literar estetic pe care îl anunță (sau doar îl presupune), manifestul mai însemna și act comportamental, faptă, gest, toate componente a ceea ce se numește „teatrul vieții”, atât de familiar avangardiștilor ruși, care își transformau aparițiile în public în adevărate spectacole.

Însă în travaliul trans-teoretic lucrurile stau mult mai indecise, „nestructurate”, încât, în *literatura propriu-zisă*, nu de puține ori, formulările și plasamentele tipologice se dovedesc a fi de un spectru cromatic și ideatic oarecum discordant cu aceleași nume care stăteau (și ele) sub vreun manifest incendiar, gen *Juvelnicul juzilor* sau *Duceți-vă dracului!*, semnat, primul, și de Nikolai Burliuk, al doilea – și de Igor Severianin, a căror opere s-au dovedit, practic, oarecum... paralele opțiunilor teoretice din respectivele declarații programatice flamboiante. Explozivitatea avangardistă din manifeste nu se regăsește în „blândețea”, aproape neoclasică, a mai multor poeme ale lui N. Burliuk sau I. Severianin. Deci, unii dintre cei care lansau-semnau manifeste păreau să nu respectat principiile formulate în ele, ca teoreticieni înclinând, cum s-ar spune, spre

avangardă, iar ca poeți retro-solidarizându-se cu simbolismul sau clasicismul. Aici funcționează o lege „eternă”: în epocile de căutări febrile, pentru a se ieși dintr-o criză socială, dar și artistică, declarațiile teoretice sunt frecvente, cele mai multe dintre ele având un caracter aprioric care – asta e! – poate să nu aibă corespondențe cu creația *de facto* a unui sau altui autor, să nu interacționeze cu ea.

Chiar dacă atare dedublări fac să-ți amintești că, în genere, declarațiile, manifestele literare nu sunt prea mult prețuite (o remarcă încă Dobroliubov), nu se poate contesta că, totuși, și de ele depind anumite lucruri, atitudini, elucidări. Iar percuția de ecou a unor manifeste de la începutul secolului trecut era resimțită și în *underground*-ul literar sovietic din anii 60-90, în *samizdat*, stimulând mutațiile care au dus la neoavangardă, la postmodernism, ca rezistență întru libertatea creației, în general; întru libertatea și demnitatea cuvântului, în plan social, stimulând elaborarea și promovarea unei filosofii civice superioare, contrapusă agresivității ideologice a partidului-buldog.

Și în lumina prezentului literaturii se observă mai deslușit că unii autori ruși din perioadă de efervescentă avangardistă rămân în continuare inclasificabili „academiceste” (inclusiv Marina Țvetaeva, novatoare a prozodiei moderne ruse) sub aspectul definirilor tipologice, moment care se aseamănă („întocmai”!) cu cazul lui George Bacovia, să zicem (pentru a veni cu un exemplu autohton relevant). Autorul poemelor plumbului și violetului, golului istoric și al singurătății rapace era considerat de E. Lovinescu un simbolist, iar P. Constantinescu îl trecea în rândul romanticilor; Ov. Crohmălniceanu, I. Negoïtescu și L. Ulici îl plasau printre expresioniști, iar L. Boz îi afla suficiente elemente definitorii, care să-l aflienze suprarealiștilor, pentru ca M. Popa, I. B. Lefter și M. Cărtărescu să-l considere precursor al teatrului absurdului și al postmodernismului. Atare tribulații și incertitudini de „fixaj” canonic pot fi ușor focalizate și spre creația lui N. Gumiliiov sau A. Ahmatova, ca să dăm doar două nume de akmeiști (adamiști) mult apropiați, un timp, nu numai în literatură, ci și ca soți. Focalizate și

spre creația lui S. Esenin sau B. Pasternak, a căror implicare în procesul general de re-orientare a poeziei ruse a fost o vreme trecută sub tăcere. Se întâmplă lucruri și mai curioase – când unii exegeți îi refuză lui Maiakovski apartenența la avangardă!... Însă adevărul incontestabil e că majoritatea autorilor, creațiile cărora, integral sau parțial, ar putea intra ca elemente componente într-o panoramă a poeziei ruse reînnoitoare, au avut perioade, de mai lungă sau mai scurtă durată, de aflare (și lucrare) în cadrul a ceea ce s-a numit avangardă, deja cu suficiente semne de clasicizare în istoria literară.

Așadar, dincolo de experimentul radical, de renunțări la forme, stiluri, metode sau de căutarea cu orice preț a elementului novator, avangarda, în constantele sale deja „clasicizate”, rămâne a fi arta propriu-zisă care confirmă că, de cele mai multe ori, adevărata poezie e „dincolo” de principiile declarate în diverse manifeste și chiar e creată în afara lor de însăși semnatarii respectivelor proclamații. În poezia adevărată totdeauna a existat ceva care nu se lasă supus analizelor *literaturologice* de un raționalism *sui generis*. Plus faptul că lectorul (*in fabula*, dle Eco!), de multe ori chiar și cel avizat, citește literatura fără a cunoaște principiile care, chipurile, ar fi stat la baza ei; principii declarate de autori și nicidecum respectate orbește de ei înșiși. Plus că, precum sugeram mai sus, conform stilisticii și ideatiei, unele din aceste manifeste sunt mai curând glosări cvasifilosofice destul de liberale în alchimia scrisului. Altele au un suflu artistic implicit, prin concepțiile lor *detașându-se* de ceea ce ar trebui să fie un manifest. Pentru că, treptat, când temperamentul verbal se mai potolește, se modifică oarecum și cultura, stilistica manifestelor care, uneori, sunt considerate egale operei artistice, încât, precum observa D. Sarabianov: „Concepția sau programul elaborat erau puse în același rând cu fenomenele artei propriu-zise”. Astfel, de cum atare texte sunt „extrase” din rețeaua ideatică a fantezistelor teoretizări, ele vădesc calități metaforice, poetice, fiind citite cu plăcerea pe care ți-o produce literatura propriu-zisă, captivantă, ingenioasă, provocatoare, ce declanșează și împlătează recepția.

Adică, o și remodelează, o face mai tolerantă la diversitate și – de ce nu? – combativitate. [La capitolul metaforismului unor manifeste, să exemplificăm barem cu această mostră din proclamația biocosmismului: „Unele cuvinte sunt moarte, în altele abia de mai pâlpâie ceva viață și doar foarte rar se întâlnesc cuvinte cu obrajii rumeni. Nouă ne merg la inimă cuvintele miezoase și ne place să le reînviem pe cele moarte. Însă resuscitarea cuvântului nu constă în dezvăluirea imaginii sale inițiale, ci, mai curând, în abila alegere a prefixelor și sufixelor. Plus la asta, ne interesează crisalidele cuvintelor, ne atrag cuvintele-vârcolaci, cuvintele ca mascaradă. Cuvântul fuge de sensul său inițial, se rupe de el, își îmbracă nimfa (...) Unde mai punem că noi înșine suntem *gravizi* de cuvinte. Astfel, presimțim ca pe o interjecție omul care se ridică din sicriu. Pe noi ne așteaptă milioane de interjecții pe Marte și pe alte planete. Noi credem că din interjecțiile biocosmice (în sensul larg al cuvântului) se va naște un limbaj biocosmic, unul pentru întregul pământ, pentru întregul cosmos...” Sau ce spun lumeniștii în manifestul lor despre futurism:

„Flăcău lăptos și roșcat, cu plămâni de gorilă și cap de microcefal.

Calul de tracțiune al poeziei, camionar al riturilor de granit. S-a opintit cât zece, dar nu a dar decât trei perechi nedeslușite și șapte perechi transraționale (*zaum*). Aici i-a și venit sfârșitul.

În loc de văzduh liber, respirau benzină și auto-coniac, cădeau în agonie verbală, hălăduiau a trândăvie pe paradisurile asfaltului, cu mâinile în buzunar, până nu li se făcu loruși greață.

Că doar nu se vor tot înghesui dâșii la nesfârșit pe Podul Kuznețki cu alură de automobil, atenți la sincopel mecanice ale valvulelor lor cardiace din beton armat, scuipând printre dinți înjurături.”]

În fine, un dramatic *sine qua non*: fie că vorbim de avangarda rusă, în ansamblu, sau doar de anumite componente ale ei, cum e în cazul de față, când ne referim la manifeste, nu putem să nu invocăm sălbăticia stalinismului, căruia i-au căzut jertfă sute de mii de intelectuali, creatori de artă, inclusiv mulți scriitori din prima jumătate a secolului trecut. Printre avangardiștii lichidați de NKVD sau care

au murit în GULAG sunt și numele celor care au semnat declarațiile programatice din această antologie. Iată martirologiul nici pe departe complet al scriitorilor avangardei rusești, căzuți victime represaliilor barbare ale regimului bolșevic criminal: N. Gumiliov (1921), B. Livșiț (1939), N. Burliuik (1921), Gh. Ciulkov (1939), V. Kneazev (1937), A. Arhanghelski (1938), K. Olimpov (1940), V. Șileiko (1930), S. Nelhiden (1942), I. Terentev (1937), S. Tretiakov (1939), N. Habias-Komarov (1943?), V. Șerșenevici (1942), I. Gruzinov (1942), K. Bolșakov (1938), I. Deghen (1923), N. Oleinikov (1937), V. Riciotti-Turutovici (1939), G. Șmerelson (1943?), A. Vvedenski (1941), D. Harms (1942), I. Afanasev-Soloviov (1938?), O. Mandelștam (1938), Artiom Vesiolâi (1899 – 1939), A. Tufanov (1942, acesta – lăsat să moară de inaniție pe pragul unei cantine raionale)... Unii reușesc să emigreze – D. Burliuik, R. Jakobson. Dar suferințele lui Boris Pasternak, ale Annei Ahmatova, umilințele la care au fost ei supuși?... Dar sinuciderea Marinei Țvetaeva, căreia i se refuzase până și un post de... dereticătoare, ce i-ar fi permis să-și câștige pâinea cea de toate zilele?... (Nu ocazional-sentimentală, ci dramatic-semnificativă găsesc posibilitatea de a invoca, în românește, numele acestor avangardiști ruși, pentru că scriitorii au nevoie de solidaritate chiar și atunci când, fizicește, nu mai sunt în viață; au nevoie de perpetua solidaritate întru spirit, în lupta cu răul, o monstruoasă fațetă a căruia a învederat-o bolșevismul, „stânga” comunistă.) Apoi, în tragicul context al acelei epoci feroce se întâmplă și o „atingerea” românească, pe viu, cu avangarda rusă, care se manifestă, însă, nu în... manifeste, ci în destinul unuia dintre poeții ce aveau să fie exterminați – Nikolai Burliuik, cel trimis la 15 iulie 1917 pe frontul român. În noiembrie își aduce din Rusia mama, stabilind-o la Botoșani. În ianuarie 1918, după ce la stația Socola este dezarmată unitatea militară din care făcea parte, Burliuik se angajează funcționar la Direcția agricolă din Chișinău, plecând la Ismail ca reprezentant al Ministerului Agriculturii al Republicii Democratice Moldovenești. După ce trece printr-un confuz labirint de peripeții din acele timpuri de „rupere de lumi”, este arestat undeva lângă Herson, judecat de

bolșevici și executat la 27 decembrie 1921... (Încă în 1917, în „Proclamația președinților globului pământesc”, Hlebnikov se întreba: „Dar de ce dânsul se hrănește cu oameni?/ De ce statul a devenit canibal,/ Iar patria – soața lui?”... Statul sovietic...)

Astfel, în modernitatea literară rusă părea să se extindă „golul istoric” de care spune un vers bacovian... Aceasta, în exterior, să zic, în realismul socialist ca vid estetic, istoric. Pe când, în adâncuri, în profunzimea conștiințelor temerare, ideile, principiile, stilisticele avangardismului fermentau din nou. Eu sunt printre cei care nu ar putea concepe perestroika și căderea URSS fără contribuția *underground*-ului, *samizdat*-ului, filosofiei civice în inferență cu și cu manifestele și faptele avangardei ruse. Iar *literatura underground*, cea a *samizdat*-ului, resimțeau influența avangardei ca în proiecțiile unui orizont testamentar și reapariția (din apele uitării!) a punțiilor de acces, construite și reconstruite în ilegalitatea *lit-subsolului* (anti)sovietic sau întreținute imaginar-estetic de așa-numita *a treia literatură*, care se orienta spre fenomenologii artistice izvodite la intersecțiile artei cu metafizica, precum au fost și *trebuiau să mai fie* suprarealismul, expresionismul, suprematismul, imagismul, simbolismul, futurismul, concretismul, curente între care existau vase comunicante – atunci, în *epoca Represans*. Apoi, mulți autori din arealul postmodernismului creează, de fapt, în concordanță cu dezi-deratele avangardei ca protest mobilizator, înnoitor, declanșator de ideai originale, de stilistici... protestatar-re-creatoare. Ei mizează pe motricitatea inventivității ca propulsie a entuziasmului creator, nicidecum, obligator, – optimist; intuiesc, descoperă și propun modele de univers artistic, modifică legile de care să se ghideze spiritul creator, de regulă – critic, de o contemporaneitate intrinsecă sieși și nu mimată sau dezorientată de racile și probleme depășite, ieșite din atenția istoriei artelor. În spiritul operei lor, cei mai talentați autori tind, programatic și manifest, spre multitudinea planurilor estetice, spre un cât mai cuprinzător unghi de vedere, spre o amplă amplitudine artistică, drept afirmare a democratismului în creația ce poate

merge de la antic, tradițional, clasic, până la limbajul transrațional (*zaum*) sau paradoxul zen. Drept rezultat, s-a ajuns la modificări de ordin canonic, de viziune paradigmatică, soldate cu geneza unui nou tip de conștiință artistică – cea a postavangardismului și post-modernismului rus. S-a ajuns la cuvinte, dar și la idei în libertate, ca să ne amintim de celebrul manifest marinettian, cu care, ca în percuție de ecou, comunică mai multe declarații programatice ale avangardiștilor ruși de la începutul secolului XX.

P.S. Odată clasicizată avangarda istorică, prin opera celor mai străluciți reprezentanți ai săi, înseamnă că incontestabilii săi clasici, precum ar fi Hlebnikov, Maiakovski, Burliuk, cei care doreau „să-i arunce de pe nava contemporaneității” pe Tolstoi și Dostoievski, în vremurile curente ale literaturii chiar stau alături de aceștia acolo, în cel mai democratic Panteon al stimei și estimării care, în mare, întrunesc acceptul multora. Prin urmare, ar putea fi de acord și autorii „palmei date gustului public” că *frumusețea va salva lumea*. Bineînțeles, cu condiția dacă lumea va ști să salveze frumusețea. Cu toate că celebrul adagiu, atribuit lui Dostoievski, *în forma în care este vehiculat*, în romanul „Frații Karamazov” sună astfel: „Krasotiu mir spasiotsea”. Adică, „Lumea se va salva prin frumusețe”. (E o deosebire nu doar de nuanțe...) Eu unul mai fiind de părerea că poate fi considerat element ale vreunii memorabil manifest și acest... poem: *Frumusețea va salva lumea, / numai în cazul în care/ lumea va ști să salveze frumusețea*.

P.P.S. În romanul „Idiotul” apare și varianta des utilizată, *Krasota spasiot mir (Frumusețea va salva lumea)*, însă ea e una de plan ideatic secund, dacă ne gândim că, în primul caz, este solicitată contribuția lumii însăși întru salvarea sa (prin frumusețe). În al doilea caz, pur și simplu lumea... „așteaptă” să fie salvată.

Leo Butnaru

AKMEISMUL

MOȘTENIREA SIMBOLISMULUI ȘI AKMEISMUL*

Pentru cititorul atent e clar că simbolismul și-a închis cercul dezvoltării, acum fiind deja în cădere. E limpede că operele simbo-liștilor aproape că nu mai apar, iar dacă apar – sunt extrem de slabe, chiar și din punctul de apreciere al simbolismului însuși, și că tot mai des se fac auzite voci întru susținerea revizuirii valorilor și reputațiilor ce treceau nu prea mult timp drept fără cusur, și că au apărut futuriști, egofuturiști și alte hiene, aținându-se totdeauna pe urmele leului. (Nu care cumva să creadă cititorul că, prin această frază, aş pune cruce peste toate năzuințele radicale ale artei contemporane...) În schimbul simbolismului se afirmă o nouă direcție, oricum s-ar numi ea, – să zicem, akmeistă (de la cuvântul grecesc *akme* – nivelul superior a ceva anume, floarea, perioada înfloririi), – în orice caz, care necesită un mai sigur echilibru de forțe și o mai exactă cunoaștere a raporturilor dintre subiect și obiect, decât fusese în simbolism (...).

Pentru noi, ierarhia în lumea fenomenelor nu e decât greutatea specifică a fiecăruia dintre ele, pornind de la constatarea că greutatea efemerului este, totuși, incontestabil mai mare decât deplina lipsă de pondere, inexistența, din acest motiv sugerându-ne că toate fenomenele sunt înfrățite în fața existenței.

Noi nu am fi cutezat să-i impunem atomului să se închine lui Dumnezeu, dacă acesta nu ar fi existat în propria lui natură. Dar, simțindu-ne, conștientizându-ne pe noi înșine drept fenomene printre fenomene, devenim părtași ai ritmului universal, receptăm asupra noastră toate acțiunile și, la rândul-ne, influențăm noi înșine. Datoria noastră, voința noastră, fericirea și tragedia noastră sunt – de a presupune în fiecă oră ce ar fi să însemne pentru noi ora următoare, pentru fapta noastră, pentru întreaga lume, și să grăbim apropierea ei. Iar drept supremă răsplată, fără a ne abate barem pe o clipă atenția,

ni se arată chipul orei de pe urmă, care nu va veni niciodată. Astfel, a te revolta în numele altor condiții de existență aici, unde există moartea, e la fel de straniu, ca și în cazul captivului care dă rămă peretele, când are în față ușa deschisă. Aici, etica devine estetică, extinzându-se până la condiția celei dintâi. Aici, individualismul aflat la o maximă intensitate creează comuniunea, sociabilul, obștescul. Aici, Dumnezeu devine un Dumnezeu viu, pentru că omul s-a simțit demn de un astfel de Dumnezeu. Aici, moartea nu e decât o cortină care ne desparte de actori, de spectatori și, în inspirația jocului, noi detestăm ghicitul, presupusul fricos – ce va fi mai departe? În calitate de adamiști, într-o anumită măsură suntem și fiare de pădure și, în orice caz, nu vom ceda ceea ce e animalic în firea noastră în schimbul neurasteniei (...)

Fiece direcție încearcă dragoste față de anumiți creatori de epoci. Mormintele venerate unesc oamenii mai mult ca orice. În cercurile akmeismului, cel mai frecvent sunt invocate numele lui Shakespeare, Rable, Villon și Théophile Gautier. Alegerea acestor nume nu e una întâmplătoare. În edificarea akmeismului fiecare dintre ele e o piatră unghiulară, suprema tensiune a unei sau altei stihii a lui. Shakespeare ne-a dezvăluit lumea interioară a omului, Rable – corpul și bucuriile acestuia, naturalismul fiziologic sagace, Villon ne vorbește despre viața care nicio clipă nu se îndoiește de sine, chiar de cunoaște totul – și pe Dumnezeu, și păcatul, și moartea, și nemurirea. Pentru viața aceasta Théophile Gautier găsi în artă destoinicele veșminte ale formelor ireproșabile. A îmbina în sine aceste patru momente – iată năzuința care unește astăzi oamenii ce s-au numit cu atâta curaj akmeiști.

Nikolai Gumiliov
(1913)

* Akmeism – de la grecescul *akme*: treaptă superioară, forță înfloritoare – curent literar, animatorii căruia declaraseră eliberarea poeziei de aspirația simbolistă spre „ideal”, metaforism, complexitate ideatico-semantică etc. Protagonisti – S. Gorodețki, M. Kuzmin, N. Gumiliov, A. Ahmatova, O. Mandelștam.

UNELE CURENTE ÎN POEZIA RUSĂ CONTEMPORANĂ

În prezent, mișcarea simbolistă din Rusia, în albia ei de bază, poate fi considerată încheiată. Apărută din decadentism, prin eforturile unei întregi pleiade de talente ea a atins ceea ce, pe parcursul evoluției, trebuia să devină o apoteoză, dar care, în realitate, s-a dovedit a fi o catastrofă... Cauzele catastrofei erau adânc înrădăcinate în însăși mișcarea respectivă. Pe lângă motivele întâmplătoare, precum ar fi dispersia forțelor, absența unui lider unic ș.a., aici acționau cel mai mult viciile interne ale însăși mișcării simboliste.

Metoda aproximării are o mare importanță în matematică, însă nu este aplicabilă și artei. Infinita apropiere a pătratului prin intermediul octaedrului sau a unei figuri cu șaisprezece laturi ș. a. m. d. de unghi se poate gândi sub aspect matematic, dar nu și cu *artis mente*. Arta nu cunoaște decât pătratul, decât cercul. Înainte de toate, arta este o stare de echilibru. Ea înseamnă soliditate. Pe când simbolismul neglijează în mod principial aceste legități ale artei. Simbolismul s-a străduit să utilizeze fluiditatea cuvântului... Teoriile lui Potebnea preconizează fără îndoială mișcarea a tot ce poate fi gândit prin cuvânt și prin combinații de cuvinte; una și aceeași imagine nu este diferită doar pentru oameni diferiți, ci și pentru unul și același om în răstimpuri diferite – deci, e diferită. În mod conștient, simbolistii și-au pus scop să se folosească, în esență, de această fluiditate, sporind-o prin toate metodele, astfel încălcând regala prerogativă a artei – de a păstra calmul în toate pozițiile, în cazurile tuturor metodelor.

Impunându-i cuvântului să intre în diverse combinații nu doar pe un singur plan, ci în imprevizibil de multe planuri, simbolistii construiau un monument din cuvinte nu conform legilor ponderabilității, ci visau să-l mențină în poziție verticală „legat” cu diverse fire ale „corespondențelor”. Le plăcea să se înfășoare în toga

neînțelesului; anume ei spunând că nici chiar poetul nu se înțelege pe sine, că, în genere, înțelegerea artei nu e decât trivialitate... Însă neînțelesul le era mult mai simplu decât credeau dâșii.

Această nenorocire a fost urmată de o alta și mai amară. Ce oare ar fi putut stăvili intruziunea simbolului în orice domeniu al gândirii, dacă infinita importanță o constituia semnalmentele sale indispensabile? Nespus de consecvent, Gheorghii Ciulkov ținea să dea în stăpânirea simbolului întregul domeniu socio-politic al căutărilor din timpurile sale. Cu o tenacitate și mai mare, Veaceslav Ivanov a introdus în simbolism mistică, religia, teozofia și spiritismul. Aceste exemple sunt caracteristice prin faptul că ereticii s-au dovedit a fi înșiși simboलिști, erezia pornind din centru. În domeniul teoriilor, niciun fel de alți vasali nu se antrenau în combinațiunile atâtor certuri și împăcăciuni, precum vasalii simbolismului. Și nu miră faptul că simboलिști nu l-au remarcat anume pe unul dintre oneștii lor activiști, Innokenti Annenski, care nu a fost încoronat de ei, ci de alții.

Printre metehnele principale ale simbolismului, care i-au distrus acestuia cauzele, nu poate să nu fie amintit și un șir de contradicții particulare ale unor activiști luați în parte. Eroica activitate a lui Valeri Briusov poate fi definită drept o experiență de combinare a principiilor Parnasului franțuzesc cu năzuințele simbolismului rus. Aceasta e o dramă tipică a voinței și mediului, personalității și momentului. Plăcuta caznă căreia i s-a dedat moștenitorul uneia dintre imaginile lui Vladimir Soloviov – Aleksandr Blok, dorind, mai întâi, prin procedee impresioniste, mai apoi lirico-magice să-i ofere acestei imagini un temei simboलिst, mai continuă și astăzi, manifestându-se ba prin căderea lui în realism, ba prin pauze letale. Creația lui Balmont se aseamăna protuberanțelor solare din motivul că el trebuie să se desprindă mereu din scoarța uscăcioasă a simbolismului. Feodor Sologub nu a tănuit nicicând iremediabila contradicție dintre ideologia simboलिștilor, pe care o împărtășea parțial, și propria sa ideologie – a solipsismului.

Catastrofa simbolismului a avut loc în liniște, chiar dacă cortina era ridicată. Orbitoare „coroane de sonete” inundaseră scena. Una după alta sfârșeau prin sinucidere visările la mit, tragedie, la o mare epopée, la măreție în propria lirică. Din „orbitorul da” apăru, pe invers, „neînduplecatul nu”. Simbolul devenise talisman și cei care îl dețineau s-au dovedit a fi nespuse de numeroși. Sensul acestei catastrofe a fost semnificativ. Ceea ce însemna că, nici mai mult, nici mai puțin, simbolismul nu exprima spiritul Rusiei – barem cel ce ținea de metodele simboलिष्टilor noștri. S-a dovedit că nu au o măsură comună cu Rusia nici „Dionis”-ul lui Veaceslav Ivanov, nici „telegrafistul” lui Andrei Belâi, nici „troica” lui Blok.

Salvatorul simbolismului putea fi Nikolai Kliuiev, însă el nu se manifestă ca simbolist. Kliuiev este promotorul atitudinii populare (folclorice) față de cuvânt ca față de o fortăreață de neclintit, ca față de Diamantul Său Neîntinat, astfel că nu-i putea trece prin cap ideea conform căreia „cuvintele sunt cameleoni”: lui i s-ar fi părut o crimă să pună în cântec un cuvânt insignifiant, împelitat și inconsistent; el nu ar fi putut îmbina cuvintele înde ele nu prea strâns, cu anumite ciudățenii, și nu solid, simplu, precum bârnele în izbă. Cărțile lui au respirat ușurate. Simbolismul mai că nu l-a băgat în seamă. În schimb l-a salutat radios akmeismul...

Noul veac a turnat sânge proaspăt în poezia rusă. Începutul celui de-al doilea deceniu e anume acea fază a veacului, în care pentru prima oară se conturează trăsăturile chipului viitor. Unele semnamente ale poeziei noi deja s-au configurat, în special în opoziție cu perioada precedentă. Printre multiplele cărți din această perioadă au fost și unele interesante, iar printre mai multe grupări s-a remarcat „Atelierul poezilor”. Deja în însuși acest nume criticii de la diverse ziare au sesizat contrapunerea problemelor poetice directe (deschise) – celor oraculare, vrăjitoarești și altora de atare gen. Însă critica nu a observat că, înainte de toate, această modestie este determinată de faptul că, asumându-și cultura versului, *Atelierul* și-a asumat, concomitent, și povara problemelor nerezolvate de prece-

denta generație de poeți. Respingând consecvent toate sedimentele care au acoperit poezia din cauza preocupărilor metodologice, *Atelierul* a recunoscut idealul poetului, ridicat atât de sus anume de simboțiști. Atelierul a purces la treabă în afara oricăror teorii preconcepute. Spre finalul primului an, deja s-au cristalizat anumite teze, expuse cu claritate.

Personalități distincte îi oferă *Atelierului* servicii prețioase; în acest sens, s-a produs ruptura cu tradiția. Cu atât mai solidă pare unitatea anumitor vectori de bază ai percepției (lumii și artei). În linii generale, vectorii sunt numiți: akmeism și adamism. Lupta dintre akmeism și simbolism (dacă aceasta e o luptă, totuși, și nu o cucerire de cetate abandonată) se duce, înainte de toate, pentru lumea prezentă, sonoră, cromatică, ce are formă, greutate și timp, pentru planeta Pământ. La urma urmelor, umplând lumea cu „analogii”, simbolismul a transformat-o în fantomă ce contează doar în măsura în care e atinsă de curențe din alte lumi și luminată de acestea, cărora le reduce adevărata importanță incontestabilă.

Pentru akmeiști, roza a devenit din nou frumoasă prin sine însăși, prin petalele sale, aromă și culoare, și nu prin imaginele ei asemănări cu dragostea mistică sau cu mai știm noi ce altceva. Steaua Mair, dacă există, totuși, e minunată anume la locul său, dar nu ca un punct de sprijin imponderabil pentru o năzuință imponderabilă. Troica e remarcabilă prin zurgălăii, vizitiul și caii săi, și nu prin cuvertura politică întinsă pe măsura ei. Și nu sunt minunate doar roza, steaua Mair, troica, adică nu e minunat doar ceea ce demult e ca atare, dar poate fi minunată până și monstruoșitatea. După atâtea „animozități”, lumea a acceptat ireversibil akmeismul în deplinătatea frumuseților și hidoșeniilor sale. De azi înainte e hidos doar ceea ce e hidos, ce e neîmplinit, ce a veștejit între existență și inexistență.

Prima etapă de elucidare a dragostei față de lume a fost exotismul. Ca și cum, create pentru prima oară, în lume au năvălit animalele: elefanții, girafele, leii, papagalii de pe Insulele Antile au popu-

lat versurile de junețe ale lui N. Gumiliov. Atunci încă nu se putea presupune că deja vine Adam. Însă, încetul cu încetul, au prins a-și găsi expresie și percepțiile adamiste.

În acest context, este importantă cartea lui M. Zenkevici „Purpura bestială”. Cu un acut simț juvenil, autorul a constatat statornica unitate dintre pământ și om, în magma planetei ce se răcește el a văzut trupul lui Iov, dezgropat de tălpile trecătorilor, iar în trupul uman – fierul pământului. Dând la o parte stratificările culturilor milenare, el s-a perceput pe sine drept „fiară”, „privat și de gheare și de blană”, microcosmosul corpului uman înfățișându-i-se drept „o lume” deloc mai puțin „radioasă”, decât microcosmosul astrilor ce se sting sau se aprind. Mamiferele machairodus și șopârlele gigantice din existența preistorică a Pământului i-au cucerit imaginația; au reînviat pietrele și metalele, în toate el sesizând „tainica unitate a sufletului viu, a substanței inerte”.

Însă, în ziua a șasea a genezei, acest Adam nu a venit într-o lume virginală, neprihănită, ci în contemporaneitatea rusă. Și aici dânsul a privit cu ochii la fel de senini, clari și ageri, acceptând ce a văzut, cântându-i vieții și lumii aleluia. „Și maiorul, și duhovnicul, și inginerul cadastral”, și minerul care „avan mai zice la armonică”, și „lăcrimoasă bătrână-vrăjitoare” – toate au fost cuprinse de privirea drăgăstoasă a lui Adam...

După ce a editat o cărțuție de versuri, în care erau cu mult mai multe lucruri și obiecte decât imagini (artistice), în a doua sa carte („Aleluia”) Vladimir Narbut apare drept poet care, conștient și constant, iubește pământul. Descriind cotidianul existențial al provinciei ucrainene, hidoșenia micilor aziluri, el nu apare ca simplu realist, cum s-ar putea părea, în pas ușor de comparații, care în învingători caută învinșii. Vladimir Narbut se deosebește de un realist prin prezența acelei sinteze chimice, ce unește fenomenul (natural) cu poetul, ceea ce altcuiva nu i se poate arăta nici în vis, fie acesta și un realist sadea. Sinteza în cauză se soldează cu o cu totul altă natură a tuturor lucrurilor de care s-a atins poetul. Spre exemplu,

În poezia lui Ivan Nikitin, oalele, buștenii sau pivele de lut pentru tocatul seminței de mac nu sunt nici pe departe aceleași cu cele din poezia lui Vladimir Narbut. Oalele lui Nikitin existau cu nimic mai rău și până a se scrie versuri despre ele. Iar oalele lui Narbut se nasc pentru prima oară, când poetul scrie despre „Ulciorul” său ca despre unul nemaivăzut până atunci, dar de aici încolo fiind un fenomen real. Iată de ce în poezia lui Narbut neînsuflețitul e atât de însuflețit și intră în raiul noii poezii în deplină întrupare, asemeni fiarelor lui Gumiliov, asemeni omului lui Zenkevici.

Noul Adam nu ar fi fost el însuși, trădându-și propria misiune – cea de a da nume în lume, prin aceasta scoțând din întunericul umed toate lighioanele Africii și chipurile provinciei rusești; nu ar fi observat nici omul născut de cultura rusă contemporană. O, cât de istovit, de frânt, de încovoiat e acest om! Adam, ca un adevărat artist, a înțeles că aici trebuie să-i cedeze locul Evei. Aici sunt mult mai potrivite mâna de femeie, simțul femeii, privirea ei... Astfel, lirica Annei Ahmatova s-a apropiat de această problemă destul de complicată într-un mod ingenios și tandru. Despre cartea ei „Seara” s-a scris destul de mult. Chiar de la prima lectură, multora le-au devenit scumpe delicata tristețe, sinceritatea și simplitatea poemelor. Însă foarte puțini au observat că pesimismul din „Seara” e unul akmeist, că autoarea numește mici monștri ai neurasteniei oarece nuanțe de tristeți. În aceste fiare mărunte, Anna Ahmatova iubește nu ceea ce a fost schilodit în ele, dar ceea ce a mai rămas încă de la Adam, cel ce jubilează în raiul său. În poezia sa, aceste „rămășițe” dânsa le mângâie cu o mână aproape de maestru.

Cel mai greu a fost să se croiască drum spre lorică. Spre epopee drumul nu era acoperit de atât de multe gunoaie, dar spre lorică verbele impecabile trebuiau să-și croiască drum. Oare nu din acest considerent cartea de tinerețe a lui N. Gumiliov s-a numit „Calea conchistadorilor”?

Într-adevăr, era nevoie de multă cutezanță și dragoste generoasă față de viitor, pentru ca, în timpul în care înflorea poezia liri-

co-magică, să împărtășești în lirică porunca lui *Théophile Gautier*:

*Creația e cu atât mai minunată,
Cu cât materialul folosit e nepăsător, ca niciodată!
Versu-i marmoră și metal!*

Precum un nou arhitect neînfricat, N. Gumiliov a decis să utilizeze în poezie doar „material insensibil”. Cu atât mai evidentă cutezanța în această decizie, dat fiind că, prin caracterul său, N. Gumiliov mai curând e un liric – muzica lui Verlaine, magia lui Blok, – iată ce fortărețe de primă clasă a cutezat dânsul să atace din dragoste pentru detașare-distanțare. În orice caz, calea spre noul lirism și spre temele nelimitate a fost deschisă.

Prin urmare, acești noi Adami nu sunt decât Parnasul însuși, – ne-ar putea spune amatorii de „cercuri” în istorie. Dar nu, nu e Parnasul. Adam nu e un giuvaergiu și nu e în grațiile eternității. Chiar dacă Zenkevici l-a îndrăgit pe Leconte de Lisle, apoi doar pe cel din „Somnul jaguarului”. Iar dacă lui Gumiliov îi sunt scumpe glacialul și frumusețea, aceasta e glacialitatea lui *Théophile Gautier*, nu cea a parnasienilor. Dar ce fel de parnasieni ar fi Narbut și Ahmatova?

Nu, pentru că, odată cu noul secol, a venit și o nouă percepere a vieții și artei. A devenit clar că simbolismul nu reprezintă o stare de echilibru, din acest motiv fiind posibil doar pentru unele componente ale operei de artă și nu pentru crearea întregului. Noii poeți nu sunt parnasieni, dat fiind că lor nu le este scumpă însăși eternitatea abstractă. Ei nu sunt nici impresioniști, pentru că fiecă clipă obișnuită nu constituie pentru dânsii un scop artistic în sine. Nu sunt simboliști, deoarece nu caută în fiecă clipă străluminare și veșnicie. Ei sunt akmeiști, dat fiind că iau în artă acele clipe care pot fi eterne.

Serghei Gorodețki
(1913)

DIMINEAȚA AKMEISMULUI¹

I

Pe lângă uriașa frământare emoțională, legată de operele artistice, e de dorit ca discuțiile despre artă să se distingă printr-o extrem de mare sobrietate. Pentru imensa mulțime [de oameni] opera de artă este ademenitoare, doar pentru că în ea se întrezărește viziunea artistului. Pe când pentru artist viziunea este unealtă și mijloc, precum ciocanul în mâna pietrarului, unica reală fiind însăși opera.

A exista – e suprema mândrie a artistului. El nu își dorește un alt rai decât existența, și când i se vorbește despre realitate, dânsul doar surâde cu subînțeles, deoarece cunoaște infinit mai convingătoarea realitate a artei. Prestația matematicianului care, fără a se gândi, ridică la pătrat un anume număr din zece cifre, ne umple de oarecare uimire. Însă foarte des uităm că poetul ridică fenomenul la puterea a zecea și că nu de puține ori modestul aspect al operei de artă ne înșeală în raport cu monstruos de condensata realitate de care dispune.

În poezie, această realitate e – cuvântul autotelic (suficient și-și). Acum, spre exemplu, expunându-mi gândul într-o formă pe cât posibil mai exactă, dar lipsită de poetic, eu vorbesc, în esență, cu semne și nu cu cuvinte. Surdomuții se înțeleg înde ei de minune, și semafoarele la căile ferate exercită funcții complicate, fără a apela la ajutorul cuvântului. În atare mod, dacă e să considerăm sensul drept conținut, toate celelalte, care se află în cuvânt, va trebui să le luăm ca simplă anexă mecanică, ce doar îngreunează transmiterea rapidă a gândurilor. Încet se nășteau „cuvintele ca atare” (autotelice). Treptat, unul după altul, toate elementele cuvântului se contopesc în noțiunea formei și doar sensul conștientizat, Logosul, mai este considerat, greșit și arbitrar, drept conținut. Neisprăvind cu sensul conștientizat ca material de creație, futuristul îl aruncă, ușuratic,

peste bord și, în esență, repetă eroarea grosolană a predecesorilor.

Pentru akmeiști, sensul conștientizat al Logosului e o formă la fel de minunată, precum muzica pentru simbolști.

Și dacă la futuriști cuvântul autotelic mai merge încă în patru labe, în akmesim, pentru prima dată, el are o ținută verticală mai demnă, intrând în veacul de piatră al existenței sale.

II

Ascuțișul akmeismului nu e nici stiletul și nici tăișul decadenței. Akmeismul e pentru cei care, fiind cuprinși de spiritul edificării, nu renunță cu lașitate la povara lor, ci o primesc cu bucurie, pentru a deștepta și a utiliza arhitectural forțele ce dormitează în ea. Meșterul spune: eu construiesc, deci am dreptate. Conștiința propriei noastre dreptăți în poezie ne este mai scumpă ca orice și, aruncând cât colo burliuk-cii¹ futurismului, pentru care nu există o plăcere mai mare, decât să anine cu andreaua de tricotat un cuvânt dificil, în raporturile dintre cuvinte noi introducem gotica, aidoma lui Sebastian Bach care a confirmat-o în muzică.

Care e dementul ce s-ar învoi să construiască, dacă el nu crede în realitatea materialului, rezistența căruia trebuie să o învingă? În mâinile zidarului, bolovanul de piatră se transformă în substanță, este născut pentru construcție, pentru el sunetul dălții ce sfarmă piatra nu constituie o dovadă metafizică. În fața uriașilor bolovani de piatră din Finlanda, Vladimir Soloviov era încercat de o spaimă profetică deosebită. Muta elocvență a stâncii de granit îl emoționa, precum o vrajă rea. Și piatra lui Tiutcev care, „rostogolindu-se din munte, se culcă în vale, desprinzându-se de la sine sau detronată de un braț cugetător”, e de asemenea cuvânt. La această provocare se poate răspunde doar prin arhitectură. Akmeiștii ridică evlavioși misterioasa piatră a lui Tiutcev, punând-o la fundamentul edificiului lor.

Ca și cum piatra ar fi fost să aștepte o nouă existență. Ea însăși a dezvăluit potențiala capacitate a dinamicii pe care o tănuiește –

de parcă s-ar fi cerut în „bolta cruciformă” – spre a participa la radi-oasa interacțiune cu cele ei asemeni.

III

Simboliștii au fost proști sedentari, plăcându-le să călătorească, dar nu se simțeau în apele lor în propriul organism și în acea cușcă mondială, pe care Kant a construit-o din categoriile sale. Pentru a crea cu succes, prima condiție – ca sinceră pietate față de cele trei dimensiuni ale spațiului – e de a privi la acestea nu ca la o povară și o întâmplare nefericită, ci ca la un palat dat de Dumnezeu. Într-adevăr: ce ați spune despre musafirul nerecunoscător care trăiește din contul stăpânului, beneficiază de ospitalitatea lui, însă în sufletul său îl detestă și se gândește cum ar face să-l înșele? Se poate construi doar în numele a „trei dimensiuni”, dat fiind că ele sunt condiția oricărei edificări. Iată de ce arhitectul trebuie să fie un exemplar casnic, sedentar, iar simboliștii au fost niște constructori proști. A construi – înseamnă a lupta cu golul, a hipnotiza spațiul. Buna săgeată a clopotniței gotice – e rea, pentru că întregul ei sens e de a înțepa cerul, reproșându-i că e pustiu.

IV

Originalitatea omului, ceea ce-l face individ, personalitate, noi o presupunem – și ea intră în noțiunea mult mai importantă a organismului. Dragostea față de organism și organizare akmeiștii o împart cu fiziologic-geniala medievalitate. În goană după subtilitate, secolul XIX a pierdut secretul adevăratei complicații. Ceea ce în secolul XIII părea a fi dezvoltarea logică a noțiunii organismului – catedrala gotică, sub aspect estetic astăzi acționează ca o monstruozitate. Notre-Dame este sărbătoarea fiziologiei, dezmațul ei dionisiac. Noi nu dorim să ne distrăm cu o promenadă în „pădurea de simboluri”, pentru că avem o pădure cu adevărat neprihănită și

mai deasă – fiziologia dumnezeiască, infinita complicație a întunecatului nostru organism.

Determinând în felul său greutatea specifică a omului, Evul Mediu o simțea și o recunoștea în fiecare individ, absolut independent de meritele acestuia. Titlul de magistru era utilizat cu plăcere și fără ezitare. Cel mai modest meșteșugar, cel din urmă cleric dețineau o tainică importanță solidă, o evlavioasă demnitate, atât de caracteristică epocii respective. Da, Europa a trecut prin labirintul unei culturi azurii-subtile, când existența abstractă, viețuirea personală ne-înflorată cu nimic era cotată drept faptă de eroism. De aici și discreția aristocratică ce lega toți oamenii, atât de străină prin spirit „egalității și fraternității” Marii Revoluții. Nu există egalitate, nu există concurență, există comuniunea esențialilor ce complotează contra golului și neființei.

Iubiți existența obiectului mai mult decât obiectul propriu-zis și propria-vă existență mai mult decât pe sine înșivă – iată cel mai înalt precept al akmeismului.

V

A = A: ce minunată temă poetică. Symbolismul lâncezea, tânjind după legea identității, pe care akmeismul și-o ia de deviză, propunând-o în locul îndoielnicului *a realibus ad realiora*². Capacitatea de a se uimi este principala virtute a poetului. În acest caz, cum să nu te uimești de cea mai fecundă dintre legi – cea a identității? Cel care s-a pătruns de evlavioasă uimire față de această lege este, fără îndoială, poet. Astfel, recunoscând suveranitatea legii identității, poezia primește pentru totdeauna în posesie, prin vasalitate, toate cele esențiale, fără condiționări și limite. Logica este împărțita imprevizibilității. A gândi logic înseamnă să te uimești în permanență. Noi am îndrăgit muzica dovezii. Pentru noi, legătura logică nu înseamnă un cântecel de scatiu, ci o simfonie pentru orgă și cor, atât de dificilă și de inspirată, încât dirijorul trebuie să-și mobilizeze

toate capacitățile pentru a putea ține în subordine interpretii.

Ce convingătoare e muzica lui Bach! Ce forță a demonstrației!
A demonstra și a tot demonstra fără sfârșit: a lua în artă ceva pe cuvânt de onoare nu e demn de un artist, ci e frivol și plicticos...

Noi nu zburăm, ci urcăm pe turnurile pe care înșine le putem edifica.

VI

Evul Mediu ne este scump, pentru că deținea în cel mai înalt grad sentimentul limitei și îngrăditurii. El nicidecum nu a confundat planuri diferite și față de lumea de apoi manifesta precauție. Nobilul amestec al raționalității cu mistica și receptarea lumii ca pe un echilibru viu ne înrudește cu acea epocă și ne îndeamnă să luăm puteri din operele care au apărut pe sol roman în jurul anului 1200. Așadar, să ne demonstrăm dreptatea astfel, încât drept răspuns să se cutremure întregul lanț de cauze și consecințe de la alfa la omega; să învățăm a purta „mai ușor și mai liber nemișcatele cătușe ale existenței”

Osip Mandelștam

-
1. De la: Burliuk David (1882-1967) – poet, pictor, teoretician radical al futurismului
 2. „De la real spre o și mai mare realitate” – lozincă emisă de Veaceslav Ivanov în cartea „După stele. Studii filosofice, estetice și critice” (1909).

FUTURISMUL

O PALMĂ DATĂ GUSTULUI PUBLIC*

Cititorilor – Noul Întâiul Surprinzătorul nostru manifest.

Doar *noi reprezentăm chipul Timpurilor* noastre. Pentru noi sună cornul timpului în arta cuvântului.

Trecutul e sufocant. Academia și Pușkin – mai neînțeleși ca hieroglifele.

Să-i aruncăm pe Pușkin, Dostoievski, Tolstoi ș.a., ș.a. de pe Corabia contemporaneității.

Cel ce nu-și va uita *prima dragoste*, nu o va cunoaște pe ultima. Cine dintre cei ușor creduli și-ar transforma ultima Dragoste în parfumatul desfrâu al lui Balmont? Oare în așa ceva să se oglindească cutezătorul suflet al zilei de azi? Care fricos, înspăimântat, nu ar cuteza să smulgă platoșa de mucava de pe fracul negru al cătanei Briusov?

Dânșii să fie cei luminați de zorii nemaivăzutelor frumuseți?

Spălați-vă mâinile ce s-au atins de slinul cărților scrise de acești nenumărați Leonid Andreev.

Toți așteți Maksim Gorki, Kuprin, Blok, Sologub, Avercenko, Ciornâi, Kuzmin, Bunin și atâți alții ca ei nu au nevoie decât de o vilă pe un mal de râu. De obicei, o atare recompensă destinul le-o oferă croitorilor.

De pe înălțimile zgârie-norilor privim spre nimicnicia lor!...

Noi *ordonăm* să se respecte *drepturile* poetilor:

1. – De a-și *amplifica* vocabularul prin cuvinte libere, spontane și derivate (cuvântul-noutate).
2. – La o irezistibilă ură față de limbajul de până la ei.
3. – Să îndeparteze îngroziți de demna lor frunte Coroana meschinei glorie de doi bani, împletită din măturelele folosite pentru masaj la baie.

4. – Să stea pe stânca cuvântului „Noi” din mijlocul unui ocean de fluierături și revolte.

Iar dacă *deocamdată* și în rândurile noastre se mai întâlnesc murdarele stigmatate ale „bun-simț”-ului și „bonton”-ului vostru, peste ele deja tremură *pentru prima oară* fulgurația Noii Frumuseți Viitoare a Cuvântului Autotelic (suficient sieși).

Moscova, a. 1912, decembrie.

***David Burliuk, Aleksandr Krucionâh,
Vladimir Maiakovski, Viktor Hlebnikov***

* Este un manifest al futurismului. Configurată, în mare, în anul 1910, prima asociație a futuriștilor ruși, care se numeau și „budetleni” (de la substantivul „budușcee” – „viitor”), a fost *Ghileea*, întemeiată de frații David și Nikolai Burliuk împreună cu Benedikt Livșiț. (Grecii numeau „Ghileea” (Păduroasa) o regiune din Sciția.) Din grupare mai făceau parte Velimir Hlebnikov, Vladimir Maiakovski, Vasili Kamenski, Aleksei Krucionâh, Elena Guro

ACADEMIA EGO-POEZIEI*

(*Futurismul Universal*)

19–Ego–12

Premergătorii:

K. M. Fofanov și Mirra Lohvițkaia

TABLELE LEGII:

I

1. Unitatea – Egotism.
2. Dumnezeu – Unitate.
3. Omul – fracție Zeu.
4. Nașterea – desprinderea de Veșnicie.
5. Viața – fracție Extra-Veșnicie.
6. Moartea – fracționare.
7. Omul – Egotist.

II. Intuiția. Teosofia.

III. Gând până la demență: demența individuală.

IV. Prisma stilului – restaurarea spectrului **gândului (rațiunii)**.

V. Sufletul – Adevăr.

Rectoratul! –

Igor Severeanin

Konstantin Olimpov (K. K. Fofanov)

Gheorghii Ivanov

Graal-Arelski

* *Ego-futurismul* – o altă specie a futurismului rus care, însă, în afară de similitudinea denumirii, în esență a avut foarte puțin în comun cu avangardismul promovat de autorii „Palmei date gustului public”. Istoria ego-futurismului ca direcție organizată a durat puțin (din 1911 până la începutul anului 1914). A fost o invenție personală a poetului Igor Severeanin. Împreună cu acesta, din „Academia ego-poeziei” făceau parte G. Ivanov, K. Olimpov (K. K. Fofanov) și Graal-Arelski (S. Petrov).

ȘCOALA INTUITIVĂ

„Ego-futurismul Universal”

(Viitoarea conștientizare a vieții și artei)

Fondată de Igor Severeanin în noiembrie, anul 1911, prin editarea prologului său „Ego-futurismul”.

Doctrine:

Recunoașterea EgoZeului (Unirea a două contraste).

Descoperirea și apropierea sufletului universal (Atoatejustificarea).

Reconstituirea Egotismului drept propria ta esență.

Infinitudinea căutărilor artistice și spirituale.

Fiece artist sau cugetător, solidar în doctrină cu întemeietorul, este un Ego-futurist.

Ego-futurismul nu are nimic în comun cu futurismul italo-francez:

- 1/ futuriștii străini au mortificat pronumele „eu”;
- 2/ ei nu cunosc atoatejustificarea.

Igor Severeanin

(1912)

JUVELNICUL JUZILOR, II*

Precuvântare

Găsind principiile ce urmează exprimate organic în primul *Juvelnic al juzilor* și promovând anterior mult trâmbițatii și bogații, doar în înțelegerea celor de la firma „Metțl' & K^o”**, futuriști, – Noi considerăm totuși că am parcurs deja acest drum și, lăsând exploatarea lui în grija celor care nu dispun de alte proiecte de perspectivă, utilizăm o anume formă de ortografie, pentru a concentra atenția generală spre alte edificii inedite, ce ni se arată în față.

Pentru prima oară, am avansat noi principii de creație, ce ni se relevă limpede în următoarea ordine:

1. – Am încetat de a accepta topica și rostirea cuvintelor conform regulilor gramaticale, văzând deja în litere doar o direcționare a discursului. Am dislocat sintaxa.

2. – Am trecut la investirea cu sens (conținut) a cuvintelor în dependență de specificul lor configurativ și fonetic.

3. – Am conștientizat rolul prefixelor și sufixelor.

4. – În numele libertății întâmplării (revelației) personale, nu recunoaștem ortografia.

5. – Caracterizăm subiectele nu doar prin epitete (cum s-a procedat în special până la noi), ci și prin alte părți de vorbire, precum și prin litere și cifre luate aparte:

a) Considerând de componente inseparabile ale operei ștersăturile, corectările și vinietele așteptării creatoare;

b) Presupunând scrierea (caracterul caligrafic) drept element al impulsului poetic;

c) Din acest considerent, la Moscova am editat cărțile (de autografe) „Auto-scriere”.

6. – Noi am nimicit semnele de punctuație, grație cărui fapt

pentru prima oară a fost conștientizat și promovat rolul masei verbale.

7. – Vocalele le înțelegem ca timp și spațiu (caracterul aspirațiilor), iar consoanele – ca sunet, culoare, miros.

8. – Am distrus ritmurile. Hlebnikov a promovat o metrică prozodică a limbii orale, vii. Am încetat de a mai căuta cadențe prin manuale – orice mișcare îi naște poetului un nou ritm liber.

9. – Rima de la începutul versurilor (David Burluiuk), cea medie, rima inversă (Vladimir Maiakovski).

10. – Bogăția lexicului poetului înseamnă omologarea acestuia.

11. – Noi considerăm cuvântul a fi creatorul mitului; murind, cuvântul naște mitul, și invers.

12. – Suntem acaparați de teme noi: cântăm inutilitatea, lipsa de sens, taina mizerabilei autorități.

13. – Detestăm gloria; cunoaștem sentimente care nu au existat până la noi.

Suntem oamenii noi ai unei vieți noi.

**David Burluiuk, Elena Guro, Nikolai Burluiuk,
Vladimir Maiakovski, Ekaterina Hizen,
Viktor Hlebnikov, Benedikt Livșiț, Aleksei Krucionâh
(1913)**

* Implicit, aceasta e declarația *cubofuturismului* – curent artistic de la confluența primului și celui de-al doilea deceniu din secolul XX, care tindea să unească principiile cubismului (descompunerea obiectului în părțile sale componente) cu futurismul propriu-zis (dezvoltarea obiectului în „a patra dimensiune”, adică – în timp). Prima publicație a cubofuturiștilor a fost almanahul „Juvelnicul juzilor” (1909), în care semnav David și Nikolai Burluiuk, Vasili Kamenski, Velimir Hlebnikov, Elena Guro, Ekaterina Nizen ș. a. De aici a pornit și ideea creării asociației futuriste „Ghileea”.

** „Metțl’ & K^o” – o firmă de reclamă.

G R A M A T A
Asociației Intuitiviste

Ego-futurismul

I. Ego-futurismul – necurmata tendință a fiecărui Egotist spre obținerea posibilităților Viitorului în Prezent.

II. Ego-futurismul – individualizarea, conștientizarea, admirarea și glorificarea *Eu*-lui.

III. Omul – esență.

Divinitatea – Umbra Omului în Oglinda Universului.

Dumnezeu – Natura.

Natura – Hipnoza.

Egotistul – Un intuitiv.

Intuitivul – Medium.

IV. **Crearea (Edificarea)** Ritmului și Cuvântului.

Areopagul:

Ivan Ignatev

Pavel Șirokov

Dmitri Kriucikov

Oficiosul Ego-futurismului – „Vestitorul petersburghez”.
Planeta Pământ. *La planeta la Terra.*
Rusia. *Russie.*
Sankt-Petersburg. *St. Petersbourg.*
27, a 6-a de Crăciun.

(1913)

O PALMĂ DATĂ GUSTULUI PUBLIC

(*Variantă-proclamație, 1913*)

În anul 1908 a apărut *Juvelnicul juzilor*. În el a fost editat pentru prima oară **genialul – marele poet** al contemporaneității – **Velimir Hlebnikov**. Belferii petersburghezi insinuau că „**Hlebnikov** e un nebun”. Bineînțeles, dânșii nu au publicat niciuna din lucrările celui care reprezenta prin sine **Renașterea Literaturii Ruse**. Rușine și dezonoare lor!...

Timpul trecea... În anul 1913, V. Hlebnikov, A. Krucionâh, V. Maiakovski, B. Livșiț. V. Kandinski, Nikolai Burliuk și David Burliuk au publicat cartea: *O Palmă Dată Gustului Public*.

Hlebnikov deja nu mai era singur. În jurul său se adunase o pleiadă de scriitori care, chiar dacă mergeau pe căi diferite, erau **uniți de o singură lozincă**: „Jos slova-mijloc, trăiască **Cuvântul autotelic, suficient sieși!**” Criticii ruși, acești negustorași, acești plozi mucoși născuți la șapte luni, care suflă zi de zi în fluierașele lor, groși de obraz și fără a fi în stare să înțeleagă frumusețea, se revărsară într-o întregă mare de indignare și ură. Nimic a mirării! – Oare chiar ei, cei educați pe băncile școlii în spiritul poeziei descriptive, să înțeleagă Marile revelații ale Contemporaneității?

Toți aști Ismailovi sâsâitori, Homunculuși ce se hrănesc cu resturi de la masa realismului, – dezlănțuiții aștia Andreevi, Blok(ci), Sologubi, Voloșini și cei asemănători lor susțin (ce învinuire imundă!) că noi am fi ultimii dintre „decadenți” și că nu am fi adus nimic nou în prozodie – nici măsuri, ritmuri, nici rime, nici ceva ce s-ar referi la prospețimea cuvântului.

Parcă au fost îndreptățite în literatura rusă ordinele noastre – de a respecta **Drepturile poetilor**:

- de a-și *amplifica* lexicul prin cuvinte libere, spontane și derivate! – la o irezistibilă ură față de limbajul de până la ei!
- de a îndepărta de demna lor frunte – îngroziți – coroana meschinei glorii de doi bani, pe care voi o înjghebați din măturele folosite pentru masaj la baie!
- de a sta pe stânca cuvântului „Noi” în mijlocul unui ocean de fluierături și revolte!”

Pe verso au fost plasate textele:
*contra lui A. Pușkin – al lui **Hlebnikov**,*
*M. Lermontov – al lui **Maiakovski**,*
*S. Nadson – al lui **Burliuk**,*
*N. Gogol – al lui A. **Krucionâh**.*

CUVÂNTUL AUTOTELIC

Despre operele de artă

1. Să fie scrise și percepute cât ai clipi din ochi! (cântecul, plescăitul, dănțuitul, risipirea construcțiilor neîndemânatică, uitarea, învățarea pe dinafară, V. Hlebnikov, A. Krucionâh, E. Guro; în pictură – V. Burliuk și O. Rozanova).

2. Să fie scrise greu și să se citească greu, mai incomod decât cizmele unse sau camionul în camera pentru musafiri (multe nuduri, legături, lațuri și cârpeli, suprafață ponosită, foarte aspră; în poezie – D. Burliuk, V. Maiakovski, N. Burliuk și B. Livșiț, în pictură – Burliuk și K. Malevici).

Scriitorii de până la noi aveau o cu totul altfel de instrumentare, spre exemplu:

*Prin cerul miezului de noapte îngerul zbura
Și un cântec tihnit îngâna...*

Aici cromatica e oferită de anemicele *ce... me...*

Precum tablourile pictate cu jeleu și lapte, pe noi nu ne satisfac nici versurile construite pe:

*pa-pa-pa
pi-pi-pi
ti-ti-ti
ș. a. m. d.*

Cu atare bucate un om sănătos doar că și-ar deranja stomacul.

Noi am dat un alt model de sunet și îmbinare de cuvinte:

*dâr, bul, șcil,
ubeșciur
vî so bu
r l e z'*

(De altfel, acest pentastih conține mult mai mult din specificul național rusesc, decât toată poezie lui Pușkin.)

Nu poezia afonă, îngreunată, de o prelungită notă dulceagă (pasiiența... pastila...), ci înspăimântătorul *baiaci*²:

*Orișicare-i tânăr, tânăr anume,
burta i-i flămândă și vrea pâine,
astfel că urmați-mă, căci, cu vocativ,
vă îndemn, prin speech-ul instructiv!
vom mânca pietre și iarbă
dulciuri săruri și otravă
vom mânca golul și vidul
adâncimea și-nălțimea, jur,
păsări fiare pești și monștri
vânt țărână unde-n tremur!
orișicare-i tânăr, tânăr, tânăr
burta i-i a naibii de flămândă
și ce fi-va să ne iasă-n cale
o să ne servească de mâncare.*

(D. Burliuk)

Până la noi, limbajului îi erau înaintate următoarele cerințe: claritate, puritate, onestitate, sonoritate, plăcut (duios) pentru

auz, expresiv (în relief, colorat, succulent).

Căzând în (e)tern jucăușa tonalitate a criticilor noștri, părerea lor despre limbaj s-ar putea continua (amplifica) și noi vom observa că cerințele lor (o, ce spaimă!) mai curând sunt potrivite unei muieri sadea, decât limbajului ca atare (autotelic; suficient sieși – *L. B.*).

Într-adevăr: clar, pur (o, desigur!), onest (hm!... hm!...), sonor, plăcut, duios (adevărul curat!), în sfârșit – succulent, colorat, într.... (cine-i acolo? Intrați!).

Este adevărat că, în ultimul timp, s-au tot străduit să transforme femeia în eternul feminin, în minunata doamnă, astfel fusta devenind mistică (asta nu ar trebui să-i jeneze, pe neinițiați – cu atât mai mult!). Noi însă credem că, înainte de toate, limbajul trebuie să fie limbaj, și dacă e să amintească totuși de ceva, păi, mai curând, – de un ferestrău sau de săgeata otrăvită a sălbaticului.

Din cele expuse mai sus se înțelege că, până la noi, creatorii prin verb (*recetvorți*) se pricepeau prea mult la... „sufletul” uman (enigmele spiritului, pasiunilor și sentimentelor), dar știau destul de prost că sufletul îl creează rapsozii (*baiaci*), însă dat fiind că noi, rapsozii budetleni (futuraști), ne gândim mai mult la cuvânt, decât la „Psiche” cea terfelită de precursori, se întâmplă ca sufletul să moară în singurătate și acum e în puterile noastre de a crea un oricare altul... Oare am dori să facem asta?

Nu!...

Mai bine fie să trăiască dimpreună cu cuvântul autotelic, decât cu sine însuși. Astfel se dezleagă (fără cinism!) multe probleme sacramentale ale părinților, cărora le și dedic următorul poem:

*cât de curând să închei
vodevilul nedemn –
o, desigur
cu aceasta nu mai uimești pe nimeni.
viața e o chestie tâmpă, de asemenea și vestea*

*susțineau oamenii cei vechi...
noi nu avem nevoie de indicații
și nu ne pricepem la dezagregarea putregaiurilor...*

Pictorii budetleni preferă să utilizeze părți corporale, secțiuni, iar budetlenii creatori prin verb – cuvinte secționare (fracturate), semi-cuvinte, ciudatele și abilele combinații ale acestora (limbajul *zaum'*, transrațional; transmîntal). Astfel se obține cea mai mare expresivitate, și anume prin aceasta se deosebește limbajul avântatei contemporaneității, care a nimicît limbajul anchilozat de ieri (mai pe larg despre aceasta, vezi în articolul meu „Noile căi ale cuvîntului” din volumul „Cei trei”). Acest procedeu expresiv îi este străin și neînțeleles literaturii decolorate de pînă la noi, deopotrivă și pudraților ego-scribi (vezi „Mezaninul poeziei”³).

Le place să muncească doar celor lipsiți de har și calfelor (truditorul urs Briusov, care a transcris și a lustruit de cîte cinci ori romanele sale, Gogol, Turghenev), asta referindu-se și la cititor.

Pe cărțile lor, creatorii cuvîntului ar trebui să scrie: de cum ai citit, rupe!

A. Krucionâh și V. Hlebnikov
(1913)

1. Primul poem *zaum'*, scris de A. Krucionâh, pe care l-am numi un... monstruleț de cuvinte transraționale.

2. Baiaci – forma veche a noțiunii de scriitor care, inițial, coincidea cu noțiunea de „baian” – cîntăreț, bard.

3. „Mezaninul poeziei” – grupul futuriștilor din Moscova, cu care cei din Petersburg se aflau oarecum în răspăr.

PRIMUL CONGRES AL BAIACILOR¹ VIITORULUI

Ne-am întrunit aici, pentru a înarma contra noastră lumea! Timpul palmelor (date gustului public – *L.B.*) a trecut:

Trosnetul explozivelor (*vzorvalei*) și ghiventul sperietorilor vor zgudui anul artistic ce vine!

Dorim ca adversarii noștri să-și apere curajos catrafusele ce li se împrăștie. Să nu mai dea din cozi, pentru că nu vor reuși să se ascundă după ele.

La adunări, în teatre, precum și din paginile cărților noastre exacte, noi le-am ordonat gloatelor de mii de inși, iar acum declarat-am drepturile *baiacilor* și pictorilor, sfârtecându-le urechile celor ce lăncezesc sub bușteanul lașității și nemișcării:

1/ Să nimicim „curata, clara, onesta, sonora Limbă rusă”, castrată și netezită de limbile oamenilor ce se dau ca și predestinați „criticii și literaturii”. Ea nu este demnă de „Marele popor rus”!

2/ Să nimicim învechita mișcare a gândului conform legii causalității, neputinciosul „bun simț”, „logica simetrică”, rățăcirea prin umbrele albastre ale simbolismului și să oferim revelația (dezmeticirea) personală a adevăratei lumi de oameni noi.

3/ Să nimicim delicatețea, superficialitatea și frumusețea ieftinilor pictori și scriitori publici, lansând neîncetat noi și noi opere în cuvinte, în cărți, pe pânză și pe hârtie.

4/ În acest scop, în preajma lui întâi August al acestui an zboară în lume noile cărți „Trei” a lui Hlebnkov, Krucionâh și Guro. Ilustrațiile lui K. Malevici; „Cămiluțele cerești” de E(lena) Guro; „Lunazdohnitură” – colaboratorii „Ghileei”² – „Presa și noi” și alt.

5/ Să atacăm pavăza chirciturii artistice – Teatrul rus, pe care să-l reformăm radical. Teatrul de Artă, cele numite Korșevski, Aleksandrovski, Bolșoi și Mic nu mai au loc în ziua de azi! – în acest scop

se întemeiază Teatrul nou „Budetleanin” (Futuristul).

6/ În el vor fi organizate câteva reprezentații (la Moscova și Petrograd). Va fi montată Deima (piesa): lui Krucionâh „Victorie asupra soarelui” (operă), a lui Maiakovski „Calea ferată”, a lui Hlebnikov „Poveste de Crăciun” ș. a. Montarea spectacolelor e dirijată de înșiși verbocreatorii, pictorii: K. Malevici, D. Burliuk și muzicianul M. Matiușin.

Să ne debarasăm cât mai curând de ruine și să înălțăm un zgârie-nori. Înfipt, ca glonte!

Conform originalului.

Președinte: **M. Matiușin**

Secretari: **A. Krucionâh, K. Malevici**

*Usikirko*³, 20 iulie 1913

După 7 zile. Apb (Sankt-Petersburg), 1913, 15 august. Manifestul a fost adoptat la congresul la care au participat doar autorii săi (Hlebnikov nu a putut să vină). În septembrie 1913, M. Larionov a prezentat proiectul teatrului „Futu”, iar la 26 aprilie 1914 în ziarul „Nou” (Nov’) a apărut „Declarația despre teatrul futurist”, scrisă de V. Șerșenevici.

1. *Baiaci* – formă veche a noțiunii de scriitor, care, inițial, avea și forma de „cântăreț” (baian), „bard”.

2. *Ghileea* – Asociația futuriștilor, întemeiată de frații David și Nikolai Burliuk și Benedikt Livșiț. Configurată, în mare, în anul 1910. Grecii numeau „Ghileea” (Păduroasa) o regiune din Scitia.

3. *Usikirko* – orașel în Finlanda care, în acea vreme, intra în componența imperiului rus.

DE CE NE VOPSIM

Manifestul futuriștilor

Freneticului oraș al lămpilor cu arc, străzilor împeștrițate cu trupuri și caselor ce se zgribulesc – noi le-am adus fața vopsită; startul a fost dat și pista așteaptă alergătorii.

Fiind creatori, am venit nu să distrugem construcția, ci să glorificăm și să afirmăm. Vopsirea noastră nu e născocire absurdă, nu e o reîntoarcere – ea este legată indisolubil de modul nostru de viață și de profesia noastră. Înzoritorul cântec despre om, precum gornistul înainte de luptă, cheamă la biruință asupra pământului ce s-a tăinuit fățarnic sub roți, până la ora răzbunării, și tunurile ce dormeau s-au trezit și scuiță peste inamic.

Viața înnoită cere o nouă societate și o nouă predicare.

Vopsitul nostru e primul limbaj care a descoperit adevăruri neștiute până astăzi. Iar pojarurile declanșate de el mărturisesc că servitorii pământului nu pierd speranța de a salva cuiburile vechi, adunând toate forțele pentru salvarea porților, îngrămădindu-se, știind că, odată cu prima minge lovită, noi suntem – învingătorii.

Ne-au condus mișcarea artei și dragostea de viață. Fidelitatea față de profesie ne răsplătește pe noi, combatanții. Dârzenia nu prea multora generează forțe care nu pot fi învinse.

Noi am legat arta cu viața. După îndelunga însingurare a maștrilor, am cunoscut răspicat viața și viața a năvălit în artă, astfel că veni timpul ca arta să invadeze viața. Vopsitul feței e începutul zorilor. Din acest motiv și bat atât de intens inimile noastre.

Noi nu tindem doar spre estetică. Arta nu e doar monarh, ci și gazetar, și decorator. Noi prețuim și caracterul de litere, și noutățile. Sinteza decorativismului și ilustrației constituie baza vopsitului

nostru. Noi înfrumusețăm viața și predicăm – de aceea ne și vopsim. Vopsitul duce spre noi lucruri de valoare, ca și toate celelalte din ziua noastră. Cele vechi au fost dispersate și constrânse de ban. Aurul era prețuit ca podoabă și deveni scump. Noi însă dăm jos de pe pedestal aurul și pietrele (scumpe), declarându-le fără valoare. Păzea, cei care le adunați și le păstrați, – veți ajunge sărmani.

Începutul a fost în (anul) (19)05. Mihail Larionov vopsi o femeie-model ce se profila pe fundalul unui covor, prelungind pe ea desenul. Însă trâmbițarea unui atare eveniment încă nu se întâmplă. Astăzi, fac același lucru parizienii, vopsind picioarele dansatoarelor, iar doamnele se pudrează cu pudră cafenie și își alungesc, egiptologic, ochii. Însă aceasta înseamnă vârstă. În timp ce noi îmbinăm contemplația cu acțiunea și ne aruncăm în mulțime.

Freneticului oraș al lămpilor cu arc, străzilor împetrișate cu trupuri, caselor zgribulite le-am adus nu ceea ce a fost: în oranjerie au crescut flori nemaivăzute, care incită (lumea).

De multă vreme orașenii își dau cu oja unghiile, își vopsesc ochii, părul, își rujează buzele, obrajii – însă toți imită pământul.

Dacă ne-ar fi fost date peneturile papagalilor, de dragul pensulei și al creionului ne-am fi smuls penele...

Iar dacă ne-ar fi fost dată frumusețe nemuritoare – am fi murit-o, ucigând-o, – noi, cei care mergem până la capăt. Tatuajul nu ne preocupă. Tatuarea se face odată pentru totdeauna. Noi ne vopsim pentru o oră și schimbul de sentimente solicită schimbarea vopsirii, precum un tablou ar devora un alt tablou, precum după geamul automobilului se perindă vitrinele, insinuându-se una în cealaltă, – astfel și fețele noastre. Tatuajul e frumos, însă el amintește de puține lucruri – doar despre trib și despre fapte de vitejie. În timp ce vopsitul nostru e unul gazetăresc.

Pe noi nu ne preocupă expresiile fețelor. Și ce dacă se obișnuiește a înțelege aceste fețe ca foarte timide și nefrumoase? Fața noastră e ca zângănitul strident al tramvaiului ce avertizează trecătorii grăbiți, precum turmentatele sunete ale unui mare tangou.

Mimica este expresivă, însă incoloră. Pe când vopsitul nostru e – decorator.

Buntul contra pământului și preschimbarea fețelor în bătaia proiecteurului emoțiilor. Telescopul a depistat constelațiile rătăcite în spațiu, vopsitul (fețelor) va povesti despre rătăcitele gânduri.

Noi ne vopsim, pentru că o față curată e respingătoare, pentru că dorim să trâmbițăm despre necunoscut, reorganizând viața și ducând pe culmile existenței sufletul înmulțit (multiplicat) al omului.

***Ilya Zdanevici,
Mihail Larionov***
Revista „Argus”, 1913, Nr. 12

MĂNUȘĂ ARUNCATĂ CUBOFUTURIȘTILOR

a) Principiul de bază al celor din grupul futurist, care au semnat proclamația „O palmă dată gustului public” și altele de acest gen, este următorul: „Cuvântul e suficient sieși, poezia reprezintă arta combinației cuvintelor, la fel cum muzica – a sunetelor”. Reieșind din acest principiu absolut corect, cubofuturiștii ajung, totuși, la absurd. Lucrul se întâmplă din cauza că dâșii nu înțeleg ce e cuvântul.

b) Cuvântul nu este doar o combinație de sunete. Având rădăcina sa aparte, sensul său aparte, istoria sa personală, fiecă cuvânt trezește în mintea umană asociații imperceptibile care, însă, sunt absolut aceleași pentru toți oamenii. Asociațiile respective îi oferă cuvântului individualitate. Se poate spune că fiecă cuvânt are propriul miros. Opera poetică nu înseamnă atât îmbinarea cuvinte-sunete, cât cuvinte-mirosuri. Cuvântul „din” se deosebește de cuvântul „dintre” nu prin sens (sensul lor e unul și același) și nu doar prin sunet, cât prin ceva imperceptibil, de care trebuie să se folosească poetul.

c) Cubofuturiștii care compun „poeme” în „propria-le limbă” și care nu au vreun sens anume, spre exemplu:

*Dâr, bul, șcil
ubeșciur
skum
vî so bu
r l ăz*

pot fi asemănați muzicantului care strigă: „Adevărata muzică înseamnă îmbinarea sunetelor: trăiască sunetul suficient sieși!” – și

care, pentru a-și confirma teoria, ar trebui să cânte la o claviatură mută. Cubofuțiști creează nu combinații de cuvinte, ci combinații de sunete, pentru că neologismele lor nu sunt cuvinte, ci doar un anumit element al cuvântului. Cubofuțiști ce apără „cuvântul suficient sieși” (autotelic), îl gonesc definitiv din poezie, astfel transformând poezia în nimic.

d) Neînțelegerea esenței cuvântului ca materie poetică îi duce pe cubofuțiști spre fel de fel de absurdități. Una dintre ele apare în punctul trei din „Declarația cuvântului autotelic”: este imposibil de tradus dintr-o limbă în alta, fiind posibil doar de a scrie poemul cu litere latine și de a-i reda juxtalinarea. Această cerință e și ea una dintre căile ce duc spre deplina nimicire a cuvântului. Oare nu este clar că un cuvânt rusesc scris cu litere latine și astfel tradus în toate limbile europene pentru un neamț, un francez ș. a. m. d. deja nu mai este cuvânt, ci doar o combinație de sunete ce nu generează asociațiile pe care contează poetul? (Curios lucru ce juxtalinarează germano-franceză-italiană îi vor da cubofuțiștii poemului citat mai sus).

e) Deplina nimicire a conținutului, a liniei de subiect nu înseamnă, cum presupun cubofuțiștii, achiziția noilor câmpuri în artă, ci, din contră, se soldează cu reducerea câmpului existent. Absolutul, forța lirică ce se remarcă în combinații verbale (ce ar putea fi fără subiect) își răsfrâng licărul asupra obiectelor, gândurilor și sentimentelor despre care se spune în respectivele combinații. După ce a fost amintită în poemul „Evgheeni Oneghin”, Grădina de vară din Petersburg obține un farmec deosebit și fizionomie. Poezia nu înseamnă doar descoperirea Absolutului prin metodele artistice decorative, ci și cunoașterea lucrurilor, dezvăluirea Absolutului în exterior.

f) Analizând fără prejudecăți și ironie (cu care publicul grăsan sau cel subțire își maschează indiferența față de artă) judecățile teoretice și creațiile poetice ale cubofuțiștilor, ajungem la concluzia că atât unii, cât și ceilalți, bazându-se pe atitudinea superficial-lunecoasă față de elementul de bază al poeziei – cuvântul – nimicesc însăși poezia și nu doar că nu deschid căi noi, ci, cu barierele nepri-

ceperii lor, le închid pe cele vechi.

Aruncându-le cubofuturiștilor mănușa, nu putem să nu regretăm că adversarii noștri nu cunosc logica elementară, se descurcă prost referitor la ceea ce ar însemna esența materialului poetic și că, pregătindu-se „să-i arunce de pe corabia contemporaneității” pe cei care până în prezent au fost cârmacii acesteia, ei încă nu pot găsi drumul după stele și nu se edifică asupra construcției și scopului celui mai simplu mecanism al navigației – busola.

M. Rossianski
(1913)

TEATRUL, CINEMATOGRAFIA, FUTURISMUL

Stimați domni și stimate doamne!

Marea transformare întreprinsă de noi în toate domeniile frumuseții în numele artei viitorului – arta futuriștilor – nu se oprește și nici nu s-ar putea opri la ușa teatrului.

Disprețul față de arta zilei de ieri, față de neurastenia cultivată prin intermediul culorii, versului, rampei, necesității neconfirmate de nimic anume de descoperirea măruntelor suferințe ale oamenilor ce se depărtează de viață mă face să prezint drept dovadă inevitabilitatea recunoașterii ideilor noastre nu ca patos liric, ci ca știință exactă, cercetare a relațiilor dintre viață și artă.

Iar disprețul față de „revistele de artă” existente, cum ar fi, spre exemplu, „Apollon”, „Măștile”, unde, pe fundalul gri al lipsei de sens, plutesc ca niște pete unsuroase noțiuni străine, făcându-mă să încerc o adevărată satisfacție de la plasarea discursului meu într-o revistă tehnocinematografică specială.

Astăzi adresez două întrebări:

- 1) Teatrul contemporan este artă?
- 2) Poate oare teatrul contemporan să reziste concurenței pe care i-o face cinematografia?

Adăpând mașinile cu mii de cai putere, pentru prima oară orașul i-a oferit lumii posibilitatea ca ea să-și satisfacă necesitățile materiale în, să zicem, 6-7 ore de muncă zilnică, iar intensitatea, tensiunea vieții contemporane a generat uriașa necesitate a jocului liber al capacităților cognitive, care e însăși arta. Prin aceasta se și explică puternicul interes al omului contemporan față de artă.

Dar dacă diviziunea socială a muncii genera existența unui grup aparte de muncitori întru frumos, dacă, de pildă, renunțând de a mai picta „farmecele metreselor turmentate”, artistul merge spre

amploarea unei arte democratice, el trebuie să-i răspundă societății în ce condiții munca sa din una individuală devine social-utilă.

Decretând dictatura ochiului, pictorul are dreptul la existență. Confirmând, acceptând culoarea, linia, forma ca autonome, pictura a descoperit calea eternă într-o dezvoltare. Cei ce găsesc că verbul, cuvântul, conturul său, stilistica sa fonetică determină înflorirea poeziei au dreptul la existență. Aceștia, cei care au aflat calea spre eterna înflorire a versului sunt poeții.

Dar oare teatrul care, până la venirea noastră, servise doar de camuflaj artificial tuturor genurilor de artă, are el oare dreptul la o existență independentă sub coroana unei arte aparte?

Teatrul contemporan e ambivalent, însă ambivalența sa nu e decât un produs al muncii pictorului-scenograf care a uitat de libertate, înjosindu-se până la condiția de-a accepta punctul de vedere utilitarist asupra artei.

Prin urmare, sub acest aspect teatrul nu poate apărea decât ca un exploatator incult al artei.

A doua parte a teatrului e *Cuvântul*. Însă și aici apariția momentului estetic e cauzată nu de dezvoltarea intrinsecă a cuvântului, ci de utilizarea lui ca mijloc pentru redarea unor idei morale și politice întâmplătoare pentru teatrul propriu-zis. [Astfel, spre exemplu, aparenta înflorire a teatrului în ultimii 10-15 ani (Teatrul de artă) se poate explica doar ca o apariție social-provizorie („Din adâncuri”, „Peer Gynt”), deoarece piesele unor idei mărunte, trăind doar câteva ore, pentru repertoriu sunt deja moarte.]

În acest caz, teatrul contemporan apare în rolul exploatatorului cuvântului și poetului.

Așadar, până la venirea noastră, teatrul nu a existat ca artă independentă. Dar pe parcursul istoriei s-ar putea găsi anumite urme ce ar confirma posibilitatea afirmării sale?

Bineînțeles, da!

Teatrul shakespearian nu avea decoruri. Critica ignorantă explicită asta prin necunoașterea artei decorative.

Dar parcă aceasta nu se întâmpla în vremuri de excepțională dezvoltare a picturii realiste? Că doar teatrul din Oberammergau nu fereca verbul în cătușele rândurilor scrise.

Toate fenomenele respective pot fi explicate exclusiv ca pre-simțire a unei arte actoricești aparte, în care intonațiile, chiar cele care nu au o semantică determinată a cuvântului și sunt inventate, însă libere în ritmul mișcării corpului uman, redau intense trăiri sufletești.

Aceasta va fi noua artă liberă a actorului. În prezent, însă, redând imaginea fotografică a vieții, teatrul cade în următoarele contradicții:

În esența sa dinamică, arta actorului este obstrucționată de fondul mort al decorurilor, această contradicție înțepătoare omorând cinematografia, care fixează riguros mișcarea prezentului.

Însuși teatrul și-a determinat pieirea și trebuie să-și transmită cinematografilei moștenirea. La rândul ei, cinematografia, creând o nouă ramură industrială din realismul și artistismul naiv gen Cehov și Gorki, deschide calea spre teatrul viitorului, spre arta descătușată a actorului.

Vladimir Maiakovski
Cine-jurnal. – M., 1913, Nr. 14.

EGOFUTURISMUL

1. Nu pentru prima oară (și nici pentru ultima, probabil), suntem nevoiți să răspundem la întrebarea: „În ce constă esența și meritul egofuturismului?”.

Iar criticii noștri, fără să aștepte răspunsul tăcuților „société”-riști* ai noului curent, încearcă să găsească ei înșiși această „tainică” esență.

O caută și nu o găsesc – vede-se, e o problemă deloc ușoară, – încât sunt nevoiți să înghesuie în ramele statorniciei etern mișcătoare, nepieritoarea Șuviță a Cristelniței Bârsanei.

Dar să încercăm totuși și noi să pătrundem în adâncul ei mereu variabil, să încercăm a-i reține fazele reflexelor.

2. Cum să înțelegem extensivul cuvânt „egofuturism”? Cum să pătrundem acest larg „Eu – Viitorul”?

Criticilor noștri le convine să înțeleagă asta drept „Pe mine mă vor recunoaște în Viitor”, „Propriul viitor îmi aparține”. Dar de ce totuși Viitorul aparține anume egofuturiștilor? Deoarece cu viitorul trebuie să trăiască fiecă individ, ca să nu mai vorbim de artist.

Pentru că „trăiesc” toți. „Trăiesc” cu trecutul, prezentul, viitorul. În trecut nu există viață. Cu el nu trăiesc – ci îl termină de trăit.

Prezentului îi este specifică hibernarea burgheză, în limbajul cotidian numită viață liniștită, lucidă.

Și totuși, în cimitirul trecutului și pe balta prezentului izbucnește cu lumini aprinse, poate că maladive, periculoase, – Viitorul.

Zicem – maladive pentru lucizii bine-intenționați, ghicind din timp bolboroselile radioase ale reporterilor noștri de carte (de asemenea „critici”), ce molfăie orice ar fi și înecându-se cu (ego)futurismul. (E adevărată nenorocire pentru stomacurile catarale, obișnuite

cu alese bucate căldicele!)

Ce exultații de nedescris trebuie să cuprindă pe acești domni când vor afla că (deocamdată slabele) faruri ale Viitorului sunt anume – luminile maladive.

Nu e nimic de făcut, dacă toate cele ce nu încap în „sfera” decenței domnului Burghez sunt nesănătoase și demente.

Presa așa și califică egofuturismul: „Nebunie!”.

Răsfoiți întreaga presă periodică din Rusia anilor 1912-1913 și mai nu veți găsi barem vreo unică foaie din cea mai adâncă provincie, care nu i-ar fi consacrat egofuturismului un colțișor-două cu „demenți”, „idioti” ș. a. m. d.

Dar să lăsăm aceste aprecieri pe conștiința și onestitatea presei noastre (dacă ea are așa ceva). Pentru că cine altcineva ar ști „mai bine” decât presa?! La fel și „critica”.

Odată ce primei numite îi place rolul de mincinos și escroc, de ce a doua dintre ele nu și-ar da moaca fără creieri drept craniul psihiatrului?

Prin urmare, tălmăcirea noastră pentru publicul larg – presa a luat egofuturismul („demența!”) drept „Eu – sunt Viitorul”! Nu e așa că e adânc pătruns și atât de... obișnuit?!

Nimeni dintre fărtații noștri competenți Aleksandrovi și Vladimirovi nu știu că egofuturismul a apărut într-un mod neobișnuit – aceasta a fost o „neașteptată bucurie” a poetului (Igor Severeanin) pe care, când era egofuturist, l-a ponegriț întreaga noastră „critică” care acum, stând pitită la spatele lui Briusov și Sologub, zice respectuos:

– Bine ați venit!...

Acesta e unul dintre fenomenele extrem de caracteristice eticii noastre materialiste! De cum prinde să adie un vânt din altă direcție, gura ce a hulit și a scuipat soarbe din pârlăiașul abia apărutului patent-talent.

Iată unica dovadă a „galimatiasului și ridicolului” egofuturismului, pe care le putem prezenta noi. Cineva ar spune:

– Egofuturiștii au rămas fără „liderul” lor.

Da, Igor Severeanin s-a dezis în presă de egofuturism, dar întrebarea e dacă și futurismul s-a dezis de el.

Cu aceasta nu vrem să spunem că egofuturiștii așteaptă o a doua „venire” a lui Igor Severeanin. Pentru el, ușile revenirii sunt închise pentru totdeauna. Ele nici nu mai există, au fost clădite și, în același timp, a apărut o nouă intrare, – dar nu pentru foști. Unde mai punem că Igor Severeanin nici nu simte necesitatea unei atare intrări:

– Maurul și-a făcut datoria, maurul poate să plece!

Severeanin a rupt firul propriului severeaninism, dat fiind că acesta e egofuturismul, care a fost până la plecarea „mătre”-lui „școlii”, – adică doar egosevereaninismul.

3. Prin urmare:

„Egofuturismul” (1911-1912) e doar „Eu (Severeanin) – sunt Viitorul”, cu toate că „tablele legilor” „Academiei egopoeziei” le-au creat patru nume depline.

19–Ego–12

„Premergătorii”: K. M. Fofanov și Mirra Lohvițkaia

I

Boss-strivirea Egoismului.

1. Unitatea – Egotism.
2. Dumnezeu – Unitate.
3. Omul – fracție Zeu.
4. Nașterea – desprinderea de Veșnicie.
5. Viața – fracție Extra-Veșnicie.
6. Moartea – fracționare.
7. Omul – Egotist.

- II. Intuiția. Teozofia.
- III. Gând până la demență: demența individuală.
- IV. Prisma stilului – restaurarea spectrului gândului (rațiunii).
- V. Sufletul – Adevăr.

Rectoratul :

Igor Severeanin
Konstantin Olimpov (K. K. Fofanov)
Gheorghe Ivanov
Graal-Arelski.

Tablele legilor nu ne spun nimic nou. În literatură, aceeași supunere generală, de care nu a putut să se salveze nici chiar teozoful Igor Severeanin, deoarece dânsul este talentat, chiar genial ca poet, în măsura în care el și colegii săi sunt ticăloși căutători de Dumnezeu.

Și dacă din *poeza* lui „Oameni de rând” extragem doar prețioasa indicație asupra semințelor întru recunoașterea egozeului (doctrinile din noiembrie 1912 ale lui Igor Severeanin), din tablele legilor se poate lua cu inima în două doar că „egofuturiștii anului 1912” (îi vom numi egosevereaniniști, spre deosebire de egofuturiștii Asociației din anul 1913) recunosc: a) apologia Egoismului, b) Intuiția-Teozofia, c) sufletul ca adevăr și d) Gândul dus până la Demență, deoarece numai Demența (în rădăcină) este individuală și vizionară.

4. Igor Severeanin s-a scuturat de „buimăceală” și „maître”-ism („Creierul mi l-au limpezit buimăcelile...”; „Nici discipol și nici magistru...”) – însă ele îi sunt scumpe și apropiate.

În caz contra, nu ar fi inserat întregul grupaj „Egofuturismul” în prima sa carte adevărată, „Cupa clocotind detunător”.

Aici sunt adunate cele mai bune lucrări ale sale, scrise în perioada când era ostracizat, ireproșabile și solar-balmontiene – „până la încântare”.

Oare nu ne temem noi că potirul lui Severeanin e deja băut până la fund, anume de ce se temeau abandonății săi confrăți?! (vezi „Transzaharisia Kră”. U. – „Vestitorul petersburghez”, 1913).

Posibil, în prologul „Egofuturismul”-ui vorbesc doi „viitori eu” (ai lui Severeanin):

a) Severeanin, același poet care publică începând cu anul 1903, dar care ajunge cunoscut abia în 1911, „viitorul Poet” (adică, el însuși) care:

*E aproape! E aproape!
El cântă, el zboară-n ceruri abisale!
Toate muzele trecutului
Le va transforma în iubitele sale.*

Și care, într-adevăr, peste doi ani, în 1913, a cucerit literatura prin publicarea unui volum destul de bun de poezie.

5. Doar acel poet e – Poet, în puterile căruia stă cheia Viitorului.

Are dreptul la atare titlu doar criticul care caută în lada de gunoi prăfuiții ciorchini de perle și nu se teme să-i recunoască, să-i declare ca atare.

Și doar acele ediții – Edițiile Noului, Nemaipomenitului, care sunt organe ale individualităților respinse și persecutate (fiecare talent este individual).

Igor Severeanin nu are decât să se izoleze în propria editură din 1913. El are la activ trei volume de poeme. Și doar pentru că a progresat, a tins să spună un cuvânt nou, doar pentru că „mergea pe propria cale” – el era trecut sub tăcere și ostracizat de împrejmuitori.

S-ar găsi oare editorul care să-i ofere poetului posibilitatea să apară în fața publicului larg cititor?

E bine că Severeanin mai este egofuturist. El crede, el frânge destinul, – trebuie să fie „lup” („Eu sunt lup, iar criticii – hăitașii”), bine că încă nu urlă – un altul în locul său ar fi făcut-o demult, trimițându-se pe sine și creația sa *ad patres*.

„Doctrinile” din noiembrie ale lui Severeanin vin cu o noutate – sfâșierea reciprocă dintre el și Olimpov.

Toate punctele „doctrinelor”, cu excepția celui despre unirea contrastelor (recunoașterea egozeului), nu țin decât de popularizare, esențele diluate ale „tablelor legilor”.

Cele mai slabe locuri ale egofuturismului constau în împrumuturi și influențe.

Nu se poate contesta influența futuriștilor occidentali asupra rușilor „universali”.

Nu încapă îndoială că și egofuturismul rusesc, ca verb și Creație, – este rodul influențelor occidentale.

Însă în pofida opiniei generale, influența futuriștilor italo-francezi asupra egosevereaninienilor nu este importantă. În schimb sunt vizibile simpatiile lor față de America.

„Nu cunosc miserabili, nu cunosc ticăloși: toți oamenii sunt egali”.

„...Eu detest, blagoslovind...”

Acesta e Severeanin. Dar comparați:

„...Rădăcinile a tot ce crește eu sunt gata să le îngrijesc...”.

Acesta e Whitman, canonizat de dl K. Ciukovski drept primul futurist și pe care, ca pe Emile Verhaeren, futuriștii italo-francezi îl consideră de predecesor.

În proza egosevereaninienilor (a. Nr. 2 „Vestitorul”, 1912; b. „Urna portocalie”, 1913) considerația este mai mult decât incontestabilă...

Severeanin și Olimpov au intrat în polemică.

Au muncit dimpreună, în manifeste ambii și-au spus unul altuia durtăți și s-au împrăștiat care încotro.

Se părea că fragilul, neconsolidatul „oarece futurist” este ame-

nițat cu căderea: Severeanin a plecat, Olimpov, precum s-a dovedit, e aproape improductiv.

Egofuturismului i-a fost dat să izbucnească sub aspectul Asociației Intuitiviste, reunite de „Gramata” (Știința de carte).

I. Ego-futurismul – permanenta tendință a fiecărui Egotist spre obținerea posibilităților Viitorului în Prezent.

II. Ego-futurismul – individualizarea, conștientizarea, admirarea și glorificarea *Eu*-lui.

III. Omul – esență.

Divinitatea – Umbra Omului în Oglinda Universului.

Dumnezeu – Natura.

Natura – Hipnoză.

Egotistul – Un intuitiv.

Intuitivul – Medium.

IV. Crearea (Edificarea) Ritmului și Cuvântului.

Areopagul:

Ivan Ignatev

Pavel Șirokov

Dmitri Kriucikov

Din egofuturismul severeaninian nu au rămas decât literele, firmele, – în ele a pulsat o nouă energie, de altă putere și coloratură. În locul apaticei atoaatejustificări severeaniniene („Eu sunt indiferent: uneori iert, alteori jelesc”) a prins viață o nouă lozincă:

Lupta!

Oare viața nu înseamnă o luptă totală?

Până și în sângele nostru se luptă neîmpăcat eternii dușmani – globulele sangvine, și de n-ar fi această luptă – trupul ar muri.

Igor Severeanin credea, însă credința fără acțiune, fără obiect este moartă: broșurile sale poetice sunt salve trase peste gunoiul „lizierei”. Doar cu „credința” el ar fi rămas și azi pe locul vechi, ar fi scris versulețe mediocre – și nu ar fi existat celebrul „*maître*”, chiar dacă ego-(sau oricare alt) futurism, mai devreme sau mai târziu, ar fi apărut și fără el.

6. Egofuturismul e un copil viu și nu unul născut mort.

El a apărut pe lume pe cale naturală în timpul în care fel de fel de „akmeisme” au fost chemate la „adunarea tuturor componentelor”.

Când Igor Severeanin crea egofuturismul, se gândea cel mai puțin la el și la destinul său. Pentru un poet-„geniu” „nu este suportabilă apropierea gândurilor fără suflet, precum cenușa”.

Oare nu anume „akmeiștii” reprezintă o atare cenușă?

Intențiile fostului „Atelier al poezilor” sunt mai mult decât clare. Un mănunchi de artiști, jumătate dintre care sunt oameni cu nume, este amenințat să rămână peste bord. Vin talazurile timpului – se apropie următorul, al nouălea val.

Sufletul făcut scrum mai este încă ars de cărbunii dorințelor existențiale. Este necesar de a-i înflăcăra din nou cu orice preț, fie chiar și pe cale artificială.

Unde și cum va zbura bietul Pegas în frâu akmeist?

Riscul de a se pomeni în grajdurile în ruină ale realismului e mai mare decât neplăcerea de a nimeri în „templul-lac” al egofuturismului.

Înainte-îndărăt? Înainte-îndărăt? – și te vei tot legăna pe loc.

Iar Igor Severeanin și egosevereaninienii, și egofuturiștii „vor putea să cunoască nemijlocit un pământ neclar”, „să vină cu zăpezi-le înălțimilor de necucerit”, deoarece „în ei e o altă inspirație și lipsa robilor”.

Nemijlocirea și continuitatea lor au fost apreciate la justă va-

loare de către o mai târzie „fracție cubofuturistă” moscovită, ce intenționa „să meargă orbește fără scop, să meargă întru necunoscut, lăsându-se în voia liberului arbitru”.

Futuriștii moscoviți o fac pe orbii.

Dar oare nu dâșii vociferau că „fiecare trebuie să-și inventeze gramatica proprie, pentru a lăsa în urmă propriile amprente”?

Este adevărat că ei au ghizi ageri și precauți, care înțeleg perfect că problema lor poate fi rezolvată numai în cazul când ochiul le va fi deschis doar pentru un singur – pentru propriul Ego – Eu.

7. În ce măsură am înaintat noi în autocunoaștere, clamează broșura dr. E. P. Radin: „Starea sufletească a tineretului studios contemporan”.

„...Se dovedește că – se îngrozește criticul de la (revista) „Lumea contemporană” (Nr. 4, 1913) – aproape jumătate din studențimea contemporană (47,7%) trebuie trecută la individualiști”.

Astăzi progresul mondial este gravid cu socialismul și sarcina tuturor e de a nu împiedica rezolvarea procesului. Pentru că fratele următor al nou-născutului va fi anarhismul.

Ar fi foarte... naiv să te miri de apariția în Europa și la noi a egofuturismului.

Ca orice altă mișcare literară, el e simbolul timpului care va veni.

Hai deți să vedem ce rezultate au atins egofuturiștii. Futuriștii italo-francezi au drept scop contemporaneitatea și mecanica creației.

Nimic asemănător nu găsim la Igor Severeanin.

Lăsând la o parte polonezele sale, canțonetele și *poezele* ce valsează a la Fet, uneori aflăm la el contemporaneitate transmisă subtil și acut, dar cu o mică nuanță Ego, deoarece temele lui Igor Severeanin sunt vechi și doar în unele din ele (preponderent în cele pe care le-am auzit, dar nu le-am citit) există o doză și de „ego”, și de „futurism” (ca atare). Nu putem spune ce destin vor avea aceste opusuri ale lui Severeanin. Cu egofuturismul a rupt-o în mod oficial,

autorul lor deja mergând spre „timidele vâlcele” și, posibil, calea sa se va contopi cu cea a „akmeiștilor-primordiali”.

„Avântat”, „fără minte nu merg și ceilalți egosevereaninieni” (doi dintre ei, Gheorghe Ivanov și Graal-Areliki, au trecut la akmeiști), Ivanov nefiind decât copia vlaguită a lui M. Kuzmin și Blok, Areliki – a lui Severeanin, Lahovițkaia – I. Ehrenburg. Dânșii și-au dat seama la timp de inconsistența lor egofuturistă și au procedat în mod diplomatic și nu fără folos pentru ei.

8. Egofuturismul ca atare apare doar pe „mormântul” lui Severeanin-egofuturistul. Putem indica meritele Asociației:

- a) Mișcarea și ignorarea temelor în proză.
- b) Înnoirea și ignorarea metricii în vers.
- c) Avansare în sfera rimelor.
- d) Ego-prisma.
- e) Contemporaneitatea.
- f) Mecanica.

Toate cele enumerate de noi sunt luate întru ajustarea aproximativului, dat fiind că opurile egofuturiștilor, în urma „masivității” lor, sunt greu de descompus.

Mișcarea în proză o putem urmări în opul lui I. V. Ignatev („Lovește, dar ascultă”, „Vestitorul petersburghez”, 1913, preț 50 copeici).

„...inima e răcită Așteptați-mă și veți afla cât de curând contul Cade Ca în lift să mergi sau nu Vreau Să mă dedau Căsuței; Scrii tot scrii, dar bani nu-ți plătesc Spuneți-mi, ce pasăre și nouă și vouă aprindeți lumina electrică – „Deplin al Dumneavoastră” nu vă gândiți mi-este cunoscut el e dezis semințenie se dă drept „Viteaz”!!! Viteazul Wi duduie fiți vă rog patru sute de Schopenhauer în șagrin patruzeci și patru douăzeci și nouă douăzeci zece douăzeci unsprezece două.....

Ajunge? Nu e nevoie de rest...”

Absența temei este ilustrată de Vasilisk Gnedov, mare maestru în domeniul prozei egofuturiste...

În legătură cu participarea lui V. Briusov și F. Sologub în volumele colective egofuturiste, undeva, am impresia în *revista presei* din „Lumea contemporană”, s-a remarcat: „Bătrâneii-simboliști se grăbesc să se înșface de pantalonașii «tinereilor egofuțuriști»”.

Probabil, egofuțuriști nici nu neagă legătura de continuitate dintre ei și simboliști.

Severeanin este exotic în genul lui Balmont, I. Ignatev în cel al Zinaidei Ghipiuss, D. Kriucikov – a la Sologub, Șerșenevici – a la Blok, în felul în care confrății-moscoviți („cubofuțuriști”) D. Burliuk – în linia Balmont – Fiodor Sologub, Maiakovski – Briusov, Hlebnikov – Gh. Ciulkov.

Critica noastră asesoare întrebă și nu vede meritele egofuțuriștilor (...)

9. Dar oare futurismul ar fi penisul contemporaneității (meccanic – admis) – arta viitorului? Bardul contemporaneității – nici într-un caz – nu e „viitorist”, ci „prezentist”.

Pentru a fi poet al viitorului, trebuie să prevestești.

Și poeții contemporani se străduiește să meargă anume pe această cale. În loc de versuri, gazeluri, *poeze*, ritmări – apar „revelații”.

Cu astfel de subtitluri este împodobită cartea lui Riurik Ivnev, e de presupus – egofuțurist (...)

10. Deocamdată iată ce am reușit noi să depistăm în „Cristelnița Bârsanei”. Bineînțeles că el nu se va opri doar la atât, deoarece evenimentele din viața și activitatea egofuțuriștilor noștri se dezvoltă în continuare, cu o repeziciune amețitoare.

În repeziciune constă conștientizările forței, iar „sentimentul puterii și independenței față de condițiile naturii [De ce egofuțuriști înclină spre oraș, oare nu din cauza că el e însăși contemporaneitatea (opinia cubofuțuriștilor) ce se manifestă printr-o ușoară și firească depășire a impedimentelor, impunându-i să-și amintească de retrăirile sale necondiționate de niciun fel de bariere în momente de revelație, adică intuiție, adică creație?].

Acest sentiment al subliminalului îl atrage iar și iar spre creație.

Pentru ca artistul să-și încerce forța și independența în cel mai înalt grad, fără a se opri în fața stăvilor pe care i le pune natura indirectă și pe care, în mod semiconștient, le mai complică el însuși și le înmulțește...

Cătușele naturale sunt sfărâmate cu spada transgresării creatoare și a furiei creatoare.

Artistul îi dă nume acestei spade – Frumusețea, iar savantul își numește sabia – Adevăr...

În timp ce creează, spiritul uman se eliberează de asuprirea provizorie a legităților naturii necesității. Creând, dându-și opera, spiritul molipsește, animă gloata.

Și atunci, în timpul unei recepții intuitive imprevizibile, sub influența coincidenței dintre dispoziția mea cu dispoziția creatorului în momentul creației, dintr-o dată cunosc ceva important. Atunci devin înțelese și inconștientul protest al creatorului, și curajoasa, libera depășire de către el a legităților indirecte ale naturii; se naște încrederea în măreția spiritului creator uman care a cutezat să intre în luptă cu un gigant. Astăzi nu se mai obișnuiește a-i înălța imnuri „demenței celor curajoși” – astăzi în genere se practică lauda moderată a precauției calme.

Intuitivul devine tragic și cu atât mai tragic este destinul său, cu cât el merge la automistuire în numele „Ego”-ului, responsabil de întregul „proces” mondial, unicul ce poate declara: „Eu sunt”. „Eu sunt, eu sunt liber și mândru!”.

„Creația liberă nu este compatibilă cu natura. Ceea ce ar fi cu adevărat liber în natură nu este natural. Principiul naturalului constă în inevitabilele legități ale naturii. Principiul libertății e o minune, de asemenea și încălcarea acestor legități – tot minune este, ca un protest contra opresiunii naturii”.

Însă voi nu aveți când lua-aminte că noi venim spre minune doar pe calea monștrilor.

Iar pentru sclavii necesităților „egofuturismul” este, indiscutabil, un monstru.

„Operele spiritului uman creator sunt o perlă din scoica naturii, dureroasă, monstruoasă, din punctul de vedere al naturii, excrescență. Dar anume din cauza ei este prețioasă însăși scoica. Lasă să crească perlele, lasă să umple întreaga scoică a naturii cu o lavă de perle otova, sclipitoare, neînvinsă! În această licărire – e eliberarea”.

11. Astfel exclamă entuziasmat estetul.

Însă domnul Burghez, invocând rândurile citate, va mugi blajin, pufăind din țigară:

„Fie! Păcat doar că din această scoică nu se poate face un portmoneu pentru soață-meal...”

Ivan Ignatev
(1913)

**Sosieteri* – de la franțuzescul *société* = *asociere, tovărășie*, precum se numeau actorii de la teatrul *Comedie Fracasise*.

MANIFESTUL PSIHOFUTURISMULUI

1. Să dezvăluim și să exterioro-verbalizăm psihismul marelui Eu al lumii.

2. Să nimicim corporalitatea fiziologicului, iar sfero-jarul Universului să-l transformăm în Spirit.

3. Acest scop prismo-solar îndrituiește toate mijloacele. Precum spărgătorul de piatră detonează stânca și zdrobește piatra, pentru a scoate din pieptul ei inima de diamant, astfel Noi vom face să explodeze încremenitul idiotism al trecutului și vom distruge obișnuințele veșniciei, pentru a extrage din ea ardoare-furia neobișnuitului, dându-i lumii un nou Psihism fulgero-ager.

4. „Eu” – „Ego” – Începutul nostru. „Particularitatea” – Finalitatea noastră. „Ego – particularitatea” – cercul de foc al psihismului, în care suntem eterni, deoarece „Eul” Nostru înseamnă întreaga lume și lumea întreagă e „Eul” Nostru.

5. Noi suntem eterni. Noi suntem eterni. Noi suntem eterni.

6. Tot ce a fost până la Noi, Noi dispunem să fie declarat inexistent. Lumea e începută cu Noi și de la Noi. Lumea a fost corporalitate, iar acum, grație Nouă, devine psihism. Hei, voi!... Cădeți în genunchi și aduceți jertfă Marelui Psihism! Marelui Eu, care cutremură bubuitoare bolțile! Se naște Particularitatea! Se naște Spiritualitatea! Se naște Psihoprofunzimea Eternității!...

7. Noi disprețuim jalnicul urlet canin al jefuitorilor, care au furat hoțeste diadema originalității cu însemnul de foc al Futurismului. Ștreangul de gâtul lor – corporalitatea și formo-calapodul lor. Noi, Psihofutoriștii, suntem zămislirea unicat a Universului. Noi deschidem porțile Psihismului și prin aceasta dezvăluim imposibilul.

8. Noi nu ne temem să preluăm de la mortăciunile „Ego” și

„Cubo” limbajul lor, deoarece Noi izvodim minunea: din materialitate și formo-calapod moarte creăm viul și iute-fulgerătorul Spirit, ce în-scânteiază hotărnicirile lumilor. Noi devorăm murdăria, pentru a o în-minuna în mișcare.

9. Impetuozitatea și instantaneu-mobilitatea Psihicului va constitui elementul de bază al creației noastre.

10. Noi contrăm împământenitele bicisnico-deșteptăciuni care se numesc pe sine „futuraști” și care messalanian* umblă vopșiți pe străzi, fătându-și Duhul. Împăienjenirea prin învăluitoare repeziciune, cucerirea prin înflăcărare – iată ce dorim noi să-i oferim Eternității. Noi vrem să fim invizibil-auziți, neștiuți-autoritari, neobișnuți-încântători. Din nimic să spiritualizăm lumea, din nicăieri să înfățișăm minunea.

11. Noi provocăm la confruntare trupo-prostia lumii, pornind o nouă existență. Oamenii vii se vor avâta împreună cu noi. Pe când morții lasă-i să putrezească în gropile puturoasei istorii: în iuțea instantaneu-eternă a Spiritului spiralizăm Universul. Noi nu avem timp să ne oprim la recile cimitire ale trupo-gândirii.

*„Eu” – futuro-almanahul egoparticularității universale.
Saratov (1914)*

*Messalanian – probabil, adjectiv derivat din numele celei de-a treia soții a împăratului roman Claudiu, Valeriei Messalina (apr.20-48 e. n.), nimfomană pofticioasă, dedată orgiilor. A fost linșată.

DUCEȚI-VĂ DRACULUI!

Vi s-a dus anul de la publicarea primelor noastre cărți: „O palmă dată gustului public”, „Cupa în tunetoclocot”; „Juvelnicul juzilor” ș.a.

Apariția Noii Poezii a acționat asupra încă târâtorilor moșneguți ai *literaturei*¹ ruse, precum un Pușkin de marmoră albă dănțuind tangou.

Înainte publicului prostit de ei, bătrâneii comerciali ghiciră tâmp prețul noului și, „din obișnuință”, priviră spre noi cu buzunarele.

K. Ciukovski (nici el prost!) a distribuit prin toate orașele cu iarmaroace o marfă ce se întreabă: numele lui Krucionâh, Burliuk, Hlebnikov...

F. Sologub înhăță căciula lui I. Severeanin, spre a-și acoperi micuțul său talent pleșuv.

Ca de obicei, Vasili Briusov (avea să semneze: Valeri Briusov – *L.B.*) rumega dimpreună cu paginile ziarului *Ruskaia mâsl'* poezia lui Maiakovski.

Las-o baltă, Vasea, asta nu ți-i plută!...

Oare bătrâneii nu ne-au mângâiat pe căpșor din motivul ca din scânteia poeziei noastre sfidătoare să-și croiască în grabă un electro-brâu pentru a comunica cu muzele?...

Aceste subiecte au provocat o întregă herghelie de tineri, ca mai ieri fără ocupații concrete, să se arunce asupra literaturii și să-și arate chipul schimonosit de grimase: șuieratele de vânt „Mezaninul poeziei”, „Vestitorul petersburghez” ș. a.

Iar în preajma lor se arătă, târâtor, o șleahță de Adami cu cărare în păr – Gumiliov, S. Makovski, S. Gorodețki, Piast, – care încearcă să agațe firma akmeismului și apolinicului pe coclitele cânte-

ce despre samovarele de Tula și leii-jucării, ca mai apoi să facă horă în jurul futuriștilor afirmați deja...

Astăzi noi scuișăm trecutul ce ne-a rămas printre dinți, declarând:

1. Toți futuriștii sunt întruniți doar în grupul nostru.
2. Noi am renunțat la întâmplătoarele-ne porecle *ego* și *cubo*, unindu-ne într-o singură asociație a futuriștilor.

**David Burliuik, Aleksei Krucionâh,
Vladimir Maiakovski, Igor Severeanin,
Viktor Hlebnikov
(1914)**

(Manifest din volumul *Răcnetul Parnasului*)

1. În original, *leteraturocika* (art. *literaturociki*), ca diminutiv depreciativ pentru un anume gen de literatură detestată de futuriști. Așadar, propun și în română un diminutiv de la „literatură”. *L.B.*

SUPLIMENTUM LA UN CONTRAPUNCT POETIC

Noi suntem muți pentru multe sentimente, noi am crescut, ieșind din corsetele *abc*-ului lui Petru¹. Iată de ce închei scurta mea trecere în revistă a sarcinilor artei noi cu apelul de a crea un nou abecedar, pentru sunete noi. Multe idei pot fi redată doar prin scrisul cu ideograme.

În noile conturări vor reînvia multe cuvinte. În timp ce un șir de impresii sonore a creat scrisul notelor, în timp ce disciplinele științifice se împlinesc cu noțiuni și semne noi, în limbajul poetic noi ne ghemuim, ne chircim, temându-ne nu care cumva să încălcăm regulile gramaticale, școlare. De asemenea, ceea ce se creează este adumbrit de arta erorii, ca și de limbajul academic.

Dacă noi am dezrădăcinat arta veche, dacă nu le este încă tuturora clar că acesta e cuvântul, dar nu limbajul, la mijloc nu este decât vina pedantismului și a castrației spiritului celor care l-au creat (cuvântul – *L.B.*). Trebuie să înțelegem că, pentru timpul nostru și pentru sufletul nostru, este necesară o altfel de abordare a artei cuvântului, a procedeelelor de expresivitate. Însă abecedarul, lexiconul nostru poetic, frazeologia noastră au fost create istoricește, însă nu conform legităților interne. Viața prin cuvânt este asemănătoare în toate cele naturale și în ea domnesc ca și cum principii darwiniene sau devriesiene². Organismele verbale luptă pentru existență, trăiesc, se înmulțesc, mor. Până în acest moment, filologia a fost o dragoste față de anecdota despre istoria existenței și filosofiei și nu față de cuvânt. Sunt zadarnice apelurile lui Șahmatov³, Bauduin de Courtainay⁴ și ale altora nu prea mulți de a-i înțelege cu adevărat menirea (dragostei de cuvânt – *L.B.*). Schema școlărească își face jocul, astfel că pentru 9/10 dintre filologi limbajul nu este un organism viu, în stare să se modifice, ci un mecanism din dicționare și

manuale. Eu îl înțeleg cât se poate de bine pe A. France, când cere interzicerea predării gramaticii și teoriei literaturii, deoarece până în prezent nici chiar în Franța nu a fost elaborată o cale justă pentru înțelegerea vieții limbajului.

Rezumând cele spuse, ajungem la următoarea definiție: cuvântul și litera (sonoră) nu sunt decât categoriile întâmplătoare ale unui tot indivizibil.

Nikolai Burliuk
(1914)

-
1. *Țarul Petru I* (1672-1725), reformator al vieții social-politice a Rusiei.
 2. *Hugo de Vries* (1848–1935), botanist olandez, unul dintre primii geneticieni.
 3. *A. Șahmatov* (1864-1920), celebru filolog rus.
 4. Jan Boudouin de Courtenay (1845-1929), renumit lingvist rus și polonez.

ÎNCEPUTUL POETIC

*Astfel pe pânza unor anumite corespondențe
În afara duratei vieții Fața.*

V. Hlebnikov

Premisa atitudinii noastre față de cuvânt ca față de un organism viu este principiul conform căruia cuvântul poetic este senzorial. Respectiv, el își transformă calitățile în dependență de faptul, dacă este scris sau tipărit sau e doar gândit. El acționează asupra tuturor simțurilor noastre. Mai înainte, când spuneam „copac”, cu această generalizare logică trebuia să ne trezim amintirea despre un oarecare copac concret, atunci devenind simțită însăși amintirea. Acum însă e calea contemplației valorilor estetice.

În legătură cu cele spuse, cuvântul are importanță în exprimarea obiectului doar în măsura în care reprezintă barem o parte din calitățile acestuia. În caz contrar el nu este decât o masă verbală și-i servește poetului în afara sensului său. Noi putem să renunțăm la cuvânt ca vitalitate, în acest caz utilizându-l drept creator de mituri.

Întâi de toate trebuie să se identifice caligrafia auctorială, caligrafia copistului și caracterele literelor de tipar. Unele cuvinte nu pot fi nicicând imprimare, dat fiind că pentru ele este necesar scrisul (caligrafia) autorului. În timpul de la urmă acest lucru a fost priceput, astfel că, spre exemplu, numele autorului este redat prin scrisul său de mână.

De la sine înțeles ce valoare uriașă reprezintă aceasta pentru adevăratul cunoscător al operelor-autograf. „Compania literară” a editat cărți-manuscrite.

Nu voi vorbi și despre rolul garniturilor de litere, acesta fiind evident pentru toată lumea.

O importanță uriașă o are plasarea celor scrise pe câmpul filei.

În vremile de odinioară aceasta o înțelegeau unii subtili alexandrieni, ca Apollo din Rodos și Calimah, care plasau cele scrise în forme de liră, vase, săbii ș. a.

Acum – despre viniete. Vă aduceți cu toții aminte „melancolia” lui Dürer, în care nu știi unde se sfârșește inscripția și unde începe gravura. Și mai exponențial este Gaugin. „Soyez amoureuses, vous serez heureuses”, „Soyez mystérieuses” ș. a. m. d. Aceasta este eliziunea vocabulelor, în care cârlionții de litere își deplâng trecutul... Visul meu totdeauna a fost ca, dacă cineva ar studia viața grafică a scrisurilor, acesta să fie „glasul din adâncul mormintelor” preocupat de metafizică. Ce de-a semne ale notelor (muzicale), semne matematice, cartografice ș. a. în praful bibliotecilor. Eu îi înțeleg pe cubiștii care în pânzele lor introduc cifre, însă nu-i înțeleg pe poeții străini de viața estetică a tuturor acestor ±, §, #, &, \$ ș.a.m.d.

Înainte vreme viața scrisurilor era înțeleasă mai bine, de unde, astăzi, nesimțirea de către noi a *diferențosebirii* dintre majuscule și literele mici, în special la nemți. Vedeți cărțile-manuscris din secolele XIV-XV, cu câtă dragoste, de rând cu miniaturile, sunt înfrumusețate și fortificate literele, iar în cărțile noastre bisericești – chiar și în secolul optsprezece. Aici e cazul să amintesc de luminoasa viață a lui Feodorov, savant moscovit (a murit nu demult). În dificila epocă a simbolismului și „decadentismului” dânsul zădarnic atrăgea atenția la rolul esteticii în scriituri.

Raportul dintre culoare și literă nu totdeauna a fost înțeles ca vopsire. În hieroglifice culoarea era la fel de necesară, ca și partea grafică a lor, adică semnul era o pată cromatică. Dacă vă amintiți, Marea Egee este îndatorată drapelului negru, iar marinarii noștri până astăzi mai sunt dominați de drapelul multicolor. La trecerea de la scrisul obiectual prin scrisul simbolic și sonor noi am pierdut scheletul limbii, ajungând la rahitism lingvistic. Doar un gust profund i-a salvat pe copiiștii și zugravii noștri atunci când dânsii colorau majusculele și inscripțiile firmelor. Adesea doar barbaria poate salva arta.

Deja în anii 70, în Franța, Jean-Arthur Rimbaud și-a scris (po-

emul) „Voyelles”, unde proorocește vizionar:

*A noir, E blanc, J rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes...*

Mirosul și cuvântul. Eu sunt tânăr și nu dețin vreo colecție de răvașe parfumate de la doamne, pe când voi, erotomani ce îmbătrâniți, puteți verifica aromele. Scrisoarea parfumată a unei femei vorbește mai mult în favoarea acesteia, decât fracul vostru ce miroase a trabuc. Am impresia că japonezii și chinezii parfumează cărțile, astfel că orice carte dispune de limbajul aromelor sale plăcute.

Pe când eram gimnazist la Herson, încercam o mare plăcere să mă plimb prin vechiul cimitir, încă de pe timpurile țarinei Ekaterina, și să citesc inscripțiile tombale, ce sunau diferit pe piatră și pe aramă:

*...Korsakov,
el a construit și acest oraș și a asediat Ocekovul.*

Tinzând să redăm a treia dimensiune a literei, noi nu suntem străini de aspectul ei sculptural.

Este oare posibilă verbocreația și în ce dimensiuni? Unde s-ar putea căuta criteriile frumuseții cuvântului nou? Crearea cuvântului trebuie să pornească din rădăcină sau din întâmplare?

Răspunzând sub aspect teoretic la prima întrebare, susțin că este posibil la infinit. În practică, însă, e oarecum altfel: cuvântul este legat de mit și doar mitul este creatorul cuvântului viu. În legătură cu aceasta este elucidat un al doilea răspuns: criteriul frumuseții cuvântului este mitul. Drept exemplu de veritabilă verbocreație mă voi referi la „Mireazy” al lui Hlebnikov, *mitoverb* publicat în „O palmă dată gustului public”, apărută nu demult. Nu mă voi extinde în cercetarea relațiilor dintre mit și cuvânt.

Cuvântul-rădăcină are mai puțin viitor decât cel întâmplător.

Pentru că este prea minunat ceea ce este întâmplător (vezi filosofia hazardului). Sunt diferite destinele a două întâmplări: rima e în cinste, bineînțeles meritată, pe când licența, *lapsus linguae*, – aceasta e centaurul poeziei – în ocol.

Sunt întrebat: poezia este națională? – Vă voi spune că toți arapii sunt negri, dar nu toți fac negoț cu funingine, – și încă ceva – struții (Strauch) se ascund prin tufișuri. Da, drumul artei e prin național spre cosmopolitism.

Trebuie să mai amintesc încă o dată că poezia adevărată nu are nici o atribuție la ortografie și silaba bine articulată – a acestor înfrumusețări ale cronicarilor, apollonilor, holdelor și altor „organe” ce țin de învățământul general. Limba vă este pentru negoț și preocupări de familie.

N. Burluiuk cu concursul lui **D. Burluiuk**

FUTURISMUL RUS

(bazele futurismului)

*Dar vai! Pustiu e-n liziera
Pădurilor Olimpului în soare...
Pușkin ne-a devenit Derjavin. –
Ne-ar trebui voci noi, răsunătoare!*
Igor Severeanin

Futurismul a intrat în poezia rusă ca fenomenologie stihinică, generată de accelerarea ritmului vieții noastre urbane, la rândul său bazată pe noile invenții tehnice. (Este adevărat, sună ușor comic fraza: „Accelerarea vieții în Rusia”, – dar, evident, aceasta e o certitudine, chiar una de care nu se poate să nu se țină cont.)

Să încercăm a înțelege ce a adus inedit futurismul. Firește, ca orice alt curent nou, el s-a înfățișat într-un machiaj de mășcarici, cu zurgălăi și, probabil, este încă devreme să fie analizat și să se tragă anumite concluzii. În futurism mai e încă multă butaforie, bravadă, epatare. Însă există și coordonate deja conturate, de la care futurismul nu va putea devia, numai dacă va fi să rămână futurism.

S-o începem cu ciudata dispută despre formă și conținut. Realiștii au pus conținutul mai presus de formă; se spunea că forma este recunoscută drept necesitate; le-a ajuns curajul să întrebe: ce este forma? – spre a răspunde printr-o frază stereotip: forma (deci, „cum”) este necesară pentru evidențierea conținutului (adică, „ce”). Până în prezent, criticii-realiști (mai rar în „D-zeul Rus.”) spun: „Desăvârșirea formei nu e decât desăvârșirea ideii exprimate”.

Altfel privesc problema simbolisticii. Ei au dus la armonia dintre formă și conținut, declarând: conținutul – e formă (A. Belâi). Futurismul distonant susține un nou punct de vedere: forma e mai presus de conținut. În poezie e doar formă; anume forma reprezintă con-

ținutul. Iar când li se reproșează că în memorie rămâne subiectul, imaginea, ideea, – futuriștii explică astfel: da, dar aceasta numai din cauza că dumneavoastră încă nu ați învățat să prețuiți forma în sine. Forma nu e un mijloc pentru a exprima ceva. Din contră, conținutul e doar un pretext adecvat pentru a crea forma, pe când forma e un scop în sine. Poezia există pentru poezie, iar forma ei – pentru formă. „Toate celelalte nu sunt decât literatură”, – se spune, invocându-se o remarcă a lui Verlaine. Prin urmare, poezia înseamnă arta combinării cuvintelor. (Intuitiv, dar nu pe deplin conștientizată, această legitate se manifesta în versurile de tinerețe ale lui V. Briusov:

*Poate că în viață totul nu e decât mijloc
Pentru clar sunătoare versuri
Astfel că din trista-ți copilărie
Tu cauți combinații de cuvinte.*

Dar ce e acela cuvântul? Cuvântul nu înseamnă doar o sumă de sunete, închise în el. Sunetul e unul, dar nu unicul element al cuvântului. Fiece cuvânt are rădăcina sa, istoria sa și trezește în mințile umane multe asociații imperceptibile, dar, aproximativ, aceleași pentru toți oamenii. Aceste asociații individualizează cuvântul. Unul dintre tinerii futuriști din Moscova a dat o excelentă definiție: „Fiece cuvânt are propria aromă”.

Și iată că misiunea poetului e de a combina nu cuvinte-sunete, ci cuvinte-arome. Pentru a exemplifica, să luăm cuvintele „din” și „dintre”. Ca sens, sunt egale, registrele lor sonore sunt apropiate, dar ce diferență uriașă între mirosurile/ aromele acestor cuvinte! De altfel, doar poetul poate simți, probabil, întreaga mărime a acestei diferențe.

Stilul poetului înseamnă o iscusință aparte, dăruită doar lui, pentru a combina arome verbale. Această iscusință ca stil le-a fost demult pe înțeles cercetătorilor creației poezilor decedați. Nu de puține ori, apartenența vreunui vers – spre exemplu, al lui Pușkin – era incertă sau completamente negată, sub pretextul că aceste cu-

vinte Pușkin le-ar fi combinat altfel.

Atunci a apărut o întrebare contrară: ce rol îi revine conținutului și nu este el oare izgonit cu desăvârșire din operele poetice? Răspunsul îl găsim la futuristul moscovit amintit deja: deplina absență a subiectului (lipsa de conținut) înseamnă îngustarea ariei artei. „Absolutul, forța lirică ce se revelează în combinațiile de cuvinte (ce pot fi și fără subiect) își reflectă lumina asupra acelor obiecte, idei și sentimente, despre care se vorbește în combinațiile respective... Poezia nu e doar revelarea Absolutului prin metodele decorative ale artei, ci cunoașterea lucrurilor, depistarea Absolutului în exterior”.

Așadar, subiectul reprezintă fundalul, uneori necesar pentru combinarea cuvintelor-arome. Futuriștii pentru prima oară au situat forma la înălțimea pe care o merită, oferindu-i semnificație în sine, drept element de bază al operei poetice. Ei au respins categoric versurile care sunt scrise pentru gând, pentru idee. Deoarece trebuie ca poezia să difere prin ceva de tratatele filosofice și cele politice! Și această diferență nu constă doar în asonanțe și ritmuri. Curentele (literare) precedente au fost prea puțin preocupate de definirea acestei diferențe, astfel că proza ritmică din „Așa grăit-a Zarahtrusta” a lui Nietzsche era luată drept poezie. La urma urmelor, nu aspectul exterior al celor scrise determină unde – la poezie sau la proză – trebuie plasată opera respectivă, ci aspectul intern al formei. Astfel, formula realiștilor „formă < conținut”, transformată de simbolişti în „formă = conținut”, la futuriști devine „formă > conținut”.

Situând forma la o astfel de înălțime, futuriștii nu au putut să nu o divizeze în două elemente principale: ritmul versului și acordul final. În mod intenționat eu numesc cel de-al doilea element rimă, deoarece rima nu acoperă deplin această noțiune.

În ce privește ritmul și măsura versului, relațiile dintre ele au fost definite exhaustiv de simbolişti. Futuriștii au adăugat că: „măsura nu e decât ritmul regulat știut, ajuns la modă”. Fiecare măsură presupune o oarecare regularitate dereglată de ritm. Pentru a exemplifica, să luăm „Evgheni Oneghin”. Se obișnuiește a spune că el a

fost scris în ritm iambic de patru picioare; dar dacă am analiza mai atent, vom observa că în 4/5, dacă nu chiar în 9/10 din această piesă intervine peonul cvadrisilabic. Măsura e calmă, precum o soție străduitoare, dar, la urma urmelor, plictisitoare, ca o țigară cu tutunul bătut. Ritmul e un copil neliniștit, neatent, preocupat, ca o demimondenă, ca o țigaretă ușoară, delicată, mai flexibilă. Firește, introducerii în poezie a unui ritm iregular al vieții futuristii îi preferă utilizarea versului ritmic. Dificultatea utilizării versului ritmic este determinată și de cea a lecturii lui, augmentată de faptul că cititorul nepregătit nu va fi în stare să găsească de la prima privire cezura din finalul versului, necesară pentru o lectură corectă.

Acum să trecem la acordurile de final.

Poezia populară rusă nu a cunoscut rima. O înlocuia prin corespondențe (analogii) – eu aș spune chiar prin consonanța imaginilor. Însă fiecă dificultate învinsă aduce totdeauna satisfacție. „A prefera analogia (simetria), ritmicitatea – îi este caracteristic auzului uman”, scria Pușkin în articolul „Despre literatura rusă în contur franțuzesc”. Bineînțeles, la începutul apariției rimei, orice asonanță era nouă. Însă curând s-a remarcat că unele rime, grație lejerității/ disponibilității lor, se repetă mai frecvent ca altele. Necesitatea noutății a început a elimina cele mai rudimentare rime. În primul rând erau ostracizate rimele în baza verbelor. „Voi știți că de rime verbale ni-i silă”, scria același Pușkin.

Acest fenomen este explicabil: rima este importantă nu ca un calmant, ca un fortificator în plus, ci ca o neașteptare demult așteptată. Rima banală, șablonardă nu este reținută și irită. Însă aici deja ne întâlnim cu prima barieră: în fiecă limbă numărul de rime e limitat. Încă o dată mă voi referi la Pușkin. El presupune că versul rusesc trebuie să devină alb (ne-rimat) și a remarcat clișeele: „șatră – piatră, soartă – artă, iubire – simțire, greu – mereu” și altele. După foarte interesantele intenții ale lui Pușkin și pleiadei sale se așterne întunericul. Filamentul lămpilor electrice arde și lămpile se sting (o, dragule anacronism!).

În timpul realismului rima se afla în rol de servitoare care, într-o rochie ca vai de ea, mătura cu greu dușumelele versurilor neîndemânatic. Simboliștii au reîntors rima pe post de musafiră de onoare la *five-o'clock*. De facto, până la sfârșitul secolului XIX, versul rusesc recunoștea trei genuri de rime: masculine (întuneric – puternic), feminine (noapte – carte) și dactilice (sălbatic – năvalnic). Elaborând aceste rime, simboliștii au mai introdus și rime hiperdactilice, în cinci niveluri; s-au perindat și rime compuse, începând cu cele mai simple și terminând cu cacofoniile. S-a încercat introducerea rimelor interne, mediane, și cele de la începutul versurilor (Z. Ghipiuss). Puținele rime noi s-au dizolvat, s-au acomodată, s-au minimalizat. Esența a încetat de a mai fi esență. Ceea ce cândva bucura, a prins a întrista. Rima masculină nu e una satisfăcătoare, apar rime masculine iregulare, însă ritmul împletit cere delicatețea rimelor lungi. Și iată că futuriștii, avându-i de predecesori pe Sologub și Briusov, încearcă să utilizeze pe nou rima compusă. Însă neajunsul acesteia era că al doilea cuvânt, uneori important sub aspect poetic, rămânea neaccentuat. Defectul dat a fost rectificat prin trecerea termenului secund în versul următor. S-a recurs și la alte viclesuguri: evitarea silabelor, plusarea silabelor, schimbarea cu locul a consoanelor. Și totuși, acesta a fost ultimul flirt cu rima. Se naște asonanța ca prim pas spre disonanță. Cuvintele asociative sunt cele în care, în cazul combinațiilor unor vocale, numerele de consoane nu sunt egale. Pe lângă înnoirea formei poetice, aceste noutăți au ca scop simplificarea procesului de rezolvare a sarcinilor poetice (...)

De pretutindeni se aud reproșuri la adresa futuriștilor pentru, chipurile, prea marea lor preocupare față de formă. Însă muștrările nu au teme. Pentru că dacă v-ați apropia de alergătorul ce evoluează la Jocurile olimpice și l-ați dojeni: „Tu alergi prea repede!” – oare dansul ar pierde timpul în discuția cu dumneavoastră, și nu ar încerca să se debaraseze, strigându-vă: „Nu-mi încurcați! Eu trebuie să învăț a alerga și mai repede!” Aș vrea să aduc câteva exemple. Deja la Derjavin găsim poeme scrise în mod special fără a se folosi consoana „r”.

(Astfel – le spun întru edificare criticilor – toate imputărilor aduse lui Balmont pentru, cică, noutatea de a omite în poemul „Umezeală” litera „r” au fost nefondate). Și mai multe experimente în domeniul formei se întâlnesc la poetul roman Decima Magna Ausonia. Astfel, el are un text din 12 versuri, fiecare dintre acestea fiind dedicat unuia dintre cei 12 cezari. Ausonia are hexametri, în fiecare din care ultimul vers se termină cu un cuvânt monovocal, ce conține o literă din alfabet, astfel că ultima verticală a poemului reprezintă, integral, alfabetul latin. Există multe poeme în interiorul cărora, pe diverse verticale, se citesc cuvinte aparte. La poetul și filosoful Porfirius se întâlnesc versuri ce pot fi citite cu același sens de la stânga la dreapta și de la dreapta la stânga (palindromuri – *l.b.*). Ca să nu mai vorbim și de acrostihuri, care au fost la modă în toate secolele. În fine, să mai amintim de celebrul „Centon” al lui Ausonia împănat completamente cu versuri de Ovidius.

Acum să trecem la conținut.

Bineînțeles, nu trebuie să fie încorsetată creația poetului, impunându-i acestuia să scrie conform unor teme date. Însă futuriștii susțin destul de rezonabil că: „Vom vorbi despre ceea ce știm, sau știm din auzite sau din cărți. Pentru noi natura liniștită e departe. Ea pare a fi mai curând o ficțiune. Suntem orașeni și ne este mai bine cunoscut orașul cu zgârie-norii săi, decât semănăturile câmpurilor”. (Chiar și Briusov – poet atât de precaut – a comis o greșală impardonabilă în poemul „Semănături de toamnă”, ce poate fi explicată prin absoluta necunoaștere a naturii și muncilor agricole. Nu vorbesc ca reproș adus poetului, ci întru susținerea ideii mele.)

Este caracteristic amendamentul conducătorului simboiștilor referitor la o comunicare: „Dumneavoastră spuneți că noi nu am cunoaște natura. Dar nu face decât să procurați un simplu bilet de tramvai de opt copeici și să plecați în sânul naturii!” În aceste cuvinte se află întregul suflet urban. Oare nu este o impietate să numești natură parcul din afara orașului? Ba mai mult, dacă poetul se apropie involuntar de un oarecare obiect, el trebuie să poată să se apropie din partea din care nu s-au apropiat predecesorii săi. Nouă, orașenilor, ne este greu

să ne apropiem din nou de natură. Pentru asta este necesar să o simțim, să o retrăim, pe când noi suntem prea diletanți, cunoscând-o, în mare, doar din cărți. Prin urmare, natura, care se mai întâlnește încă în versuri, nu e decât element întâmplător, inutil, nociv, ce cauzează frica noastră de a ne dezice de ceea ce pentru noi e deja mort, de a tăia acest intestin orb al poeziei. Plus la toate (posibil ca acesta să fie doar rezultat propriei mele vieți urbane), natura este atât de banală alături de retrăiri și de multicolorul grohot al bulevardelor. Despre subiectul neurban (în contrapondere cu cel urban) nu voi spune prea multe: despre el au vorbit destul de mult și Lucinin, și Marinetti.

Mă voi opri la imaginile-comparații.

Până în prezent, cum erau asemăunate obiectele înde ele? Se lua un obiect din lumea din preajmă (boa-ul femeii dragi) și se compara cu unul îndepărtat (omătul neprihănit):

*Boa-ul dumitale din hermină
e mai alb decât zăpezile feciorelnice!*
(S. Soloviov)

Însă comparația are drept scop să înalțe și să apropie ceea ce e îndepărtat. Iată de ce trebuie comparat doar cu ceea ce cunoaștem bine. Noi locuim în oraș, unde zăpada e murdară precum propria noastră imaginație. Ar fi oare exemplul adus (adică, apropierea) explicația a ceea ce se compară? Nu ar fi mai indicată o comparație inversă? –

*Zăpezile ca blana de hermină
S-au așezat pe umerii pământului.*
(Almanahul „Cupa rotundă”)

Că doar nu e un reproș atât de des rostita frază: prima metodă e mai obiectivă. Comparați ceva cu cerul, însă în fiecare caz aparte cerul are nuanța sa subiectivă, începând cu azurul Italiei, cântat de Baratânski, și încheind cu cerul „de culoarea oțelului negru” la Anna

Ahmatova. Mai mult ca atât, oare sarcina poetului nu constă în subiectivizarea extremă și în capacitatea de a face ca acest subiectivism să fie acceptat?

Iată încă un punct din programul futurismului, care nu trebuie trecut sub tăcere. Este vorba de exigența față de contemporaneitatea limbajului. La timpul său, Pușkin a realizat o adevărată cotitură în domeniu prin tentativa de a apropia limba poetică de cea vorbită. Pentru aceasta, întâi de toate el a respins o mulțime de slavonisme evidente. Însă timpul trecea, limba vorbită se modifica și astăzi din nou s-a despărțit categoric de cea a poeziei. Ce de-a cuvinte moarte trăiesc în versurile noastre... Trecerea la limbajul vorbit – aceasta e problema rezolvată treptat de futuriști.

Dacă ar fi ca Pușkin să se ridice din sicriu, astăzi el nu ar mai fi în stare să citească vreun ziar, însă cu tristețe ar citi un volum de poeme, pe când la proză probabil s-ar împiedica.

Însă fiecă limbă se dezvoltă mai încet decât noțiunile. Această situație naște neologismele. Voi aminti că și în versurile lui Pușkin sunt multe neologisme (salut, lascivitate ș. a. m. d.). Neologismele futuriștilor au întâmpinat un atac strașnic din partea criticii, care și de data aceasta a dovedit o proastă cunoaștere a istoriei poeziei. Astfel, înjurau pentru cuvintele „înlunit, încavoat”, însă ar fi puțin spus că această metodă e absolut corectă și firească limbii ruse (noi spunem „inela, încețoșă”), încât încă V. Jukovski scria: „a desșorica”. Verbe derivate din substantive, precum, spre exemplu, „a râuri” (de la „râu”) folosea încă Derjavin (ceea ce a remarcat oportun Vl. Hodasevici). Cuvântul „a desglăsu” l-am găsit încă la Iazâkov...

Așadar, aruncarea cuvintelor cu un miros ultraslavon, înlocuite deja de multă vreme cu altele noi, considerabil mai precise și mai contemporane, introducerea neologismelor necesare, apropiind astfel vocabularul poeziei de cel vorbit, – acesta e scopul futuriștilor.

Vadim Șerșenevici
(1914)

UN STROP DE DOHOT

Discurs care va fi rostit cu prima ocazie potrivită

Stimați domni și stimate doamne!

Anul acesta e al morților: mai că zi de zi, gazetele hohotesc în bocet clamoros după cine-știe ce ins venerabil, plecat prematur în lumea mai bună. În fiecare zi, cu un plânset prelung vociferează petitul (tipografic) asupra multor nume, încrustate de Moarte. În cernitele veșminte de doliu ale anunțurilor, în ochii strălucitori cu lacrima cristalină a necrologului. Iată de ce a fost nespus de neplăcut să vezi că anume această presă înnobilită de suferință a ridicat o atare veselie cu ocazia unei morți ce-mi este foarte apropiată.

Când criticii înhămați la țug au purtat pe drumul noroios, pe drumul cuvântului tipărit sicriul futurismului, gazetele trâmbițaseră săptămâni la rând: „Ho, ho, ho! așa-i trebuie! duceți-l, duceți-l! în sfârșit!” (strașnică tulburare a auditoriului: „Cine a murit? A murit futurismul? Nu mai spuneți!”)

Da, a murit.

Iată că deja de un an, în locul lui, *verbofocosului*, care abia de reușea să se strecoare printre adevăr, frumusețe și circă (de poliție), pe estradele auditoriilor se ploconesc slugarnic arhiplectisitorii bătrânei gen *kogano-aihenvald*. Deja de un an tronează o logică arhiplectisitoare, demonstrarea unor oarecare adevăruri la mintea vrăbiilor în zângănit de clondire lovite de capete seci.

Domnilor! Oare chiar nu vă este milă de acest nebunatic băiețoi cu cârlionții roșcați, cam nu prea deștept, cam lipsit de cultură, însă totdeauna – o! totdeauna curajos și ardent? Dar, de fapt, de unde să înțelegeți voi junețea? Tinerii, cărora noi le suntem scumpi, nu prea curând se vor întoarce de pe câmpurile de luptă; voi însă,

cei rămași aici pentru liniștite trebăluiri pe la gazete și fel de fel de birouri, voi – sau că sunteți niște rahitici care nu puteți ține arma, sau sunteți niște saci vechi, ticsiți cu zbârcituri și cărunțețe, gândul cărora le este la o plecare cât mai lipsită de griji în cealaltă lume, și nicidecum la arta rusească.

Dar să știți că până și mie îmi este milă de răposat, ce-i drept – din alte considerente.

Reînviați-vă în memorie prima ieșire de gală a futuriștilor ruși, marcată printr-o atât de sonoră „palmă dată gustului public”. Din acea teribilă încăierare se țin minte în special trei lovituri îndreptate asupra a trei strigăte ale manifestului nostru.

1. Să distrugem mașina de înghețată a oricăror canoane, ce face gheață din inspirație.

2. Să frângem limbajul vechi, care se arată neputincios de a se ține de galopul vieții.

3. Să-i aruncăm pe marii bătrâni de pe corabia contemporaneității.

Din câte vedeți, nu e nicio clădire, niciun ungher amenajat cu grijă amenințat de distrugere sau anarhism. Burtăverzimea râdea de așa ceva, ca de ciudățenia unor demenți, însă aceasta s-a dovedit că e o „intuiție diavolească”, întruchipată în furtunoasa zi prezentă. Lărgind hotarele statale și creierul, războiul impune să se între hotărât în hotarele a ceea ce ieri mai era încă necunoscut.

Pictore! Chiar să reușești tu cu subțiratica linie în pătrățele să surprinzi iureșul cavaleriei? Repin! Samokiș! luați-vă gălețile – vărșai, plescăitor, vopselele.

Poete! Nu pune tumultul luptei în balansoarul iambilor și troheilor – praf și pulbere se va alege din balansoar!

Fracturarea cuvintelor, verbonoutatea! Ce multe sunt ele, cele noi, în frunte cu Petrogradul, sau – konduktrissa! (*conductrice, conductriste* – vatman, conducător – *L.B.*). Severeanin, mori! Oare futuriștii să urle despre uitarea vechii literaturi? Dincolo de chiuitul căzăcesc cine ar mai auzi trilul mandolinistului Briusov? Astăzi toți

sunt futuriști. Futurist e însuși poporul.

Futurismul a încleștat mortal Rusia.

Nevăzând futurismul în fața voastră și neputând privi în propria-vă ființă, ați prins a striga despre moarte. Da! futurismul a murit ca un grup aparte, însă în toți voi el s-a revărsat potopitor.

Dar odată ce futurismul a murit ca idee a unor aleși, noi nu mai avem nevoie de el. Prima parte a programului nostru – distrugerea – o considerăm încheiată. Deci, să nu vă uimiți, dacă astăzi, în loc de sunătoarea-duruitoarea clovnului, în mâinile noastre veți vedea proiectul de lucru al constructorului, – și glasul futurismului, ieri încă molatic din cauza unui sentimentalism visător, astăzi se va revărsa din alămurile predicilor.

V. Maiakovski

*[Publicat în almanahul „Vzeal. Baraban futuristov” (Înșfăcat. Toba futuriștilor): **Maiakovski, Pasternak, Hlebnikov, Asev, O. Brik, V. Șklovski.** Petersburg, decembrie 1915.]*

TRÂMBIȚA MARȚIENILOR¹

Lume!

Și până în ziua de astăzi creierul oamenilor mai galopează pe trei picioare (trei axe ale locului/spațiului)! Noi, prelucrând creierul uman, precum plugarii, îi lipim acestui cățel un al patrulea picior, și anume – axa timpului.

Cățel șchiop! De azi înainte n-o să ne mai sfâșii auzul cu lătratul tău spurcat.

Oamenii trecutului nu sunt mai deștepți de cum arată, presupunând că vecele statului pot fi meșterite doar pentru axele spațiului. Noi, cei înveșmântați în mantia care e doar una a biruințelor, începem edificarea tinerei uniuni cu vela lângă axa timpului, preîntâmpinând de cu vreme că dimensiunile noastre sunt mai mari decât (piramida lui) Keops, iar Sarcina asumată e temerară, măreață și dură.

Noi, severii tâmplari, din nou ne aruncăm pe sine împreună cu numele noastre în clocotitoarele cazane ale minunatelor angajamente.

Credem în noi și respingem revoltați răufăcătoarea șoaptă a oamenilor trecutului, care visează să ne (a)tragă îndărăt. Pentru că noi suntem desculți². (Eroare de consoană.) Dar suntem minunați în nestrămutata infidelitate față de trecutul nostru, de cum el abia de-a atins vârsta biruințelor, și în nestrămutatul elan al furiei cu care ridicăm iar ciocanul peste globul pământesc, care deja prinde a tremura de la tropotul nostru.

Negre vele ale timpului, fremătați!

*Viktor Hlebnikov,
Maria Sineokova,
Bojidar,
Grigori Petnikov,
Nikolai Aseev*

Editura „Liren”, a 110 zi a Kalpei (Calcul fantezist, probabil, după textul sacru al „Kalpa Sutrei”, kalpa reprezentând o zi și o noapte din viața lui Buddha, ce ar dura 8 640 de milioane de ani obișnuiți. – L. B.)

1. Lansată în formă de sul la Harkov, în aprilie 1916. Întregul text îi aparține lui Velimir Hlebnikov.

2. „Pentru că noi suntem desculți” (Ved’ mî bosî) – o concesie făcută cenzurii, varianta inițială fiind: „Ved’ mî Boghi” – „Căci noi suntem Zei”.

PROCLAMAȚIA PREȘEDINȚILOR GLOBULUI PĂMÂNTESC*

Cei trei ani de război declanșat de voi
Numai noi i-am putut răsuci sul într-o cumplită trompetă,
Și-acum cântăm și scandăm, scandăm și cântăm,
Îmbătați de încântătorul adevăr că, iată,
Guvernul globului pământesc deja există.
Noi înșine îl reprezentăm.
Numai noi ne-am agățat pe frunți sălbaticile cununi
Ale Conducătorilor globului pământesc.
Neînduplecați în cruzime pârlită de soare, bronzată,
Aburcându-ne pe stana dreptului de-a detrona,
Ridicând prapurul timpului,
Noi, cei ce ardem jilava humă umană,
Transformând-o în amforele vremii,
Noi, inițiatorii, vânătorii de suflete omenești,
Urlăm din cornate scoici marine cenușii,
Chemând turmele de oameni.
Eho-e! Cine-i cu noi?
Cine camarad ni-i și prieten?
Eho-e! Cine-i pentru noi?
Astfel dansăm, bacii oamenilor și ai Umanității,
Cântând țuit din cimpoaie.
Evo-e! Cine dă mai mult?
Evo-e! Cine țintește mai departe?
Numai noi, aburcându-ne pe stana
Propriei persoane și propriului nume,
În oceanul pupilelor voastre răutăcioase,
Hașurate de foametea spânzurătorilor

Și deformate de groaza pre-mortală,
Numai noi, în bătaia talazului urltelor omenești,
Ținem să ne numim și preamărim cu titlul
De președinți ai globului pământesc.
Ce obrăznicături – vor spune unii,
Ba nu, dâșii sunt sfinți, vor obiecta alții.
Noi însă vom zâmbi ca zeii,
Arătând cu mâna spre Soare.
Târâți-l într-o lesă pentru câini,
Agățați-l de cuvinte:
Egalitate, fraternitate, libertate;
Judecați-l cu judecata voastră de spălătorese
Pentru faptul că, în ajunul unei primăveri foarte zâmbărețe,
El ne-a insuflat aceste gânduri și cuvinte frumoase,
Provocând și aceste priviri mânioase.
El e vinovatul.
Pentru că noi nu facem decât să executăm solarele șoapte.
Când năvălim peste voi drept supremi mandatarai ai voinței lui,
Severelor sale dispoziții.
Grăsanele gloate ale omenirii prelua-vor făgașul nostru,
Urmându-ne.
Drept recunoștință, Londra, Parisul și Chicago
Vor renunța la vechile lor nume,
Preluându-le pe ale noastre.
Și noi le vom tolera prostia.
Vorba e de un viitor ceva mai îndepărtat,
Dar, deocamdată,
De cum se arată pe ici, pe colo vreun stat –,
Mamelor, feriiți-vă, ocrotiți-vă copiii.
De vedeți care cumva vreun stat,
Tinerilor, ștergeți-o cât mai iute, tăinuți-vă în peșteri
Și-n străfundurile mării.
Codanelor, și voi, cele care nu suportați miasme cadaverice,

La auzul cuvântului „graniță” – leșinați:
Granițele miroase a hoit.
Se știe doar că fiecare eșafod cândva n-a fost decât
Un trupeș pin cârlionțat.
Eșafodul însă are un singur cusur – cel
De-a servi ca loc pentru decapitățile cetățenilor.
Așadar statul și tu –
Niște cuvinte abil potrivit în vis – el
Având 6 foneme,
Destul confort și prosperitate.
Pentru tine, cel crescut într-un codru de cuvinte:
Scrumieră, chibrit, chiștoc,
Egal între egali.
Dar de ce dânsul se hrănește cu oameni?
De ce statul a devenit canibal,
Iar patria – soața lui?
E-hei! Luați aminte!
Iată, în numele întregii umanități,
Noi propunem statelor din trecut
Să ne așezăm la masa tratativelor, spunându-le:
Dacă voi, țărilor, sunteți minunate,
Precum vă place să tot trâmbițați că ați fi,
Cerându-le și slugilor voastre
Să repete întocmai poveștile astea, –
La ce bun atare hrană pentru zei?
De ce nouă, oamenilor, ne trosnesc ciolanele
Între fălcile voastre, printre colți și molari?
Luați aminte, state din imensitate,
Deja de trei ani tot dați impresia că
Lumea n-ar fi decât o prăjitură,
Un biscuit dulce ce vi se topește-n gură;
Dar dacă biscuitul s-ar dovedi a fi
Lamă de brici, întrebând: mămico, ce zici?!

Dacă ne-am lăsa presărați pe atare biscuit
Cu un fel de otravă, de venin anume?
Decretăm: de azi înainte, zicerea „Din mila Domnului”
Să fie înlocuită cu sloganul „Din mila Canibalului”.
Parcă-i stă bine Domnului Glob Pământesc
(Facă-se voia sa)
Să stimuleze-n cuprinsurile sale
Canibalismul sobornicesc?
Și oare nu e prea mare lașitatea oamenilor,
Ca parte călărită,
Să-și ocrotească supremul Încălecător?
Atenție! Chiar și furnicile
Împroașcă acid formic pe limba ursului.
Dacă cineva ar riposta că, chipurile,
Statul e un spațiu nesupus instanțelor judiciare,
Noi, ca persoană a unei colectivități de drept,
Nu vom riposta, amintind că și omul
E de asemenea un stat cu două mâini
Al reuniunii globulelor sângelui?
Dacă statele sunt mizerabile,
Cine din noi ar ridica barem un deget
Spre a le curma, sub plapumă, visul
O dată pentru totdeauna?
Evident că nu puteți fi mulțumite voi,
State și guverne
Ce clănțăniți preventiv din dinți,
Executând fel de fel de tumbe și piruete. Ei bine!
În fine, reprezentând forța supremă,
Vom putea oricând riposta adecvat
Statelor răzvrătite,
Răzmeriței sclavilor, arma fiindu-ne scrisul riguros.
Stând pe puntea cuvintelor „steaua suprastatală”
Și, în aceste vremi de tangaj, neavând nevoie de bătă,

Întrebăm – cine ar fi mai presus: Noi,
Împuterniciții cu dreptul la rebeliune,
Cei de necontestat în absolutul lor primat,
Beneficiari ai ocrotirii dreptului la invenție
Care s-au declarat Președinți ai globului pământesc
Sau voi, guverne ale unor țări din trecut,
Anacronice, luate aparte, – aste
Zilnice rămășițe de boi bipezi
Împrăștiate-n jurul abatoarelor,
Cu seva trupească a cărora obișnuiți a vă unge?
În ceea ce ne privește, capii umanității pe care
Cu ajutorul ecuațiilor destinului
Am ctitorit-o conform legităților razei de lumină,
Contestăm domnii ce-și spun guvernanți,
State și alt fel de case de editură
Sau centre comerciale „Război & K^o”,
Ce au atașat morile drăgălașei bunăstării
Cascadei de trei ani a
Berii voastre și sângelui nostru
Rostogolitoare în roșii unde fără apărare.
Noi vedem statele căzute sub sabie,
Disperate la venirea noastră.
Cu numele patriei pe buze,
Făcându-vă răcoare cu evantaiul regulamentului militar,
Voi ați introdus obraznic Nepacea în
Cercul de Mirese ale omului.
Așadar, state din spații, calmați-vă
Și nu mai plângeți ca niște pițipoance.
Drept onestă convenție între persoane particulare,
Dimpreună cu societățile admiratorilor lui Dante,
Creșterii iepurilor de casă, luptei cu țîștarii,
Voi vă veți încadra în spiritul legilor decretate de noi.
Nu vă vom atinge.

O dată pe an, o să vă prezentați la adunarea generală,
Trecându-vă în revistă forțele în scădere
Și utilizând dreptul la alianțe.
Rămâneți deci legate de acordul benevol
Dintre persoane particulare, deja
Nimănui trebuitoare, pentru nimeni autoritare,
Plicticoase ca durerea de dinți
A Bunicii din secolul 17.
Voi vă referiți la noi precum
Păroasa mână-picior a maimuței
Friptă de necunoscutul zeu-flacăra se referă la
Brațul cugetătorului care dirijează calm
Universul – acest
Călăreț ce a încălecat destinul.
Mai mult ca atât: noi întemeiem
Societatea ocrotirii statelor contra
Brutalului, crâncenului tratament
La care le supune obștea timpului.
Ca niște acari la
Intersecțiile căilor Trecutului și Viitorului,
Cu aceeași prezență de spirit tratăm și noi
Substituirea statelor voastre
Pe care umanitatea le-a ctitorit pe baze științifice, – astfel
O tratăm cu aceeași luciditate cu care constatăm
Înlocuirea opincilor din scoarță de tei
Cu oglindoasa zare a unui tren fastuos.
Tovarășii muncitori! Nu ne purtați pică: noi,
Aidoma neîntrepuților meșteri-făurari,
Mergem pe un fâgaș aparte spre țelul comun.
Noi suntem un alt gen de armă.
Așadar mănuașa de luptă
A acestei triplete de cuvinte – Guvernul globului pământesc –
A fost aruncată.

Sfârtecat de un fulger de purpur,
Albastrul stindard al zorilor furtunoși
Și sorilor matinali
A fost înălțat și flutură peste pământ.
Deci priviți, acesta e, prieteni,
Guvernul globului pământesc!

Velimir Hlebnikov
21 aprilie 1917

*„Proclamația...” a cunoscut și o primă variantă în proză. N. Hardjiev presupunea că așezarea textului în formă versificată cu specificarea „poem” este accidentală și nu corespunde concepției auctoriale inițiale. Iar G. Petnikov, unul dintre semnatarii variantei în proză, menționa ulterior că: „Totuși proclamația nu e un poem”.

APEL CĂTRE TINERII ARTIȘTI PLASTICI

Tovarăși, radioasa lumină a libertății s-a revărsat pretutindeni. E timpul să purcedem la treabă, să creăm și să amenajăm viața nouă. Astăzi, doar oamenii în carapace, bătrânii, obosiți în lupta pentru existență, mai așteaptă reîntoarcerea trecutului, pentru a-și reîncepe neclintita orbită în jurul zilei de salariu. Epoca trecută educase sufletele în spiritul sclaviei față de autoritate și ploconirea în fața formulilor de gândire admise. Guvernul, care a nimicit poporul și Rusia, susținea, consolida și promova formele unei arte slăbănoage, moarte, care nu era în stare să trezească protestul, să iasă din hibernare. Această artă gonea cât-colo orice cutezanță și căutare a noului. Ea își gonea propriii protejați: alde Miloradovici, Kasatkin & K^o, persecutau, excludeau novatorii spiritului (Academia – pe Kramskoi și camarazii acestuia; Școala de pictură, sculptură și arhitectură – pe impresionisti: Larionov, Goncearova, Mașkov ș.a., pe futuriști, Burliuk și Maiakovski). În ultimii douăzeci de ani, evoluția artelor a indicat și a demonstrat că spiritul creator al omului e liber în căutările sale externe care, la prima vedere, par obișnuite și absurde.

Integral și totdeauna, arta nu înseamnă decât „Dementa pofță”. S-au ruinat zidurile orașului – temnițele, au căzut veșmintele care acopereau frumusețea trupului și aceasta a apărut mândră, adorată și imprevizibilă, fără pudră pe chip, fără dresuri și zorzoanele tricoului.

Prin urmare, să fim onești, să nu fim călăi. Să respectăm mereu personalitatea creatoare care tinde spre libertate. Toate studiourile, aulele școlilor de artă și ale academiei să le împărțim egal între toate curentele – diferite concepții despre pictură, pentru ca fiecare dintre noi să poată munci întru gloria propriei arte. Un studio să fie oferit artei libere, acolo fiind natura și fiecare sieși magistru – (unde

de altfel voi veni și eu). Alături, va fi studioul celor ce cred în arta *Valetului de tobă*, tânără, puternică, proaspătă, iar mai încolo – delicata artă a *Lumii artelor* – după care alte două studiouri fie să adune conservatorii dați astfel încă din leagăn, pe cei ce cred că se vor remarca, se vor salva pentru eternitate, iubind, imitând, profesând arta *Uniunii* și pe cea a *Înaintașilor* (Peredvijniki), atât de căruntă, atât de vetustă, toate direcțiile trebuind să fie prezente la un concurs special de interceptare a inimilor condamnate la frumusețe.

Jos cinurile, examenele, titlurile – trăiască începutul comunal. În domeniul confruntărilor estetice, în viață, în cel al evoluției omului, conducătorul de studio să fie cel mai puternic – frate mai mare, maestru superior, și atâta vreme cât el are camarazi în munca după natură, să fie considerat conducător. Prevăd că, după două săptămâni, mulți dintre cei invitați pe post de „profesori” vor deveni elevii vecinilor de șevalet, pierzându-și prestigiul de „maistru”. Prin încrederea acordată, prin iubirea sa, colegiul elevilor în pictură va susține maestrul superior din orice atelier.

Prieteni, nu mai fiți sclavi. Artă e liberă. Jos regulamentele școlilor, să creăm altele, de la început. Școala liberă va crea artă liberă.

David Burliuk
Ziarul futuriștilor, 1918, Nr. 1 (15 martie)

MANIFESTUL ZBURĂTOAREI FEDERAȚII A FUTURIȘTILOR*

Vechiul sistem se ține pe trei balene.

Robia politică, robia socială, robia spirituală.

Revoluția din februarie a nimicit sclavia politică.

Penele negre ale vulturului bicefal acoperă drumul spre Tobolsk (unde a fost asasinată familia țarului – *L. B.*). Octombrie a aruncat sub capital bomba revoluției sociale. Departe la orizont, se mai văd fundurile grase ale fabricanților ce se salvează prin fugă. Și doar a treia balenă – robia spiritului – mai stă neclintită. Ca și până acum, ea continuă să arunce jetul de apă băhliță, numit – *vechea artă*.

Ca și până acum, teatrele montează regi ai „Iudeii” și de oricare altă speță (compunerile Romanovilor), ca și până acum, monumentele generalilor, cnejilor – amantelor țarilor și amanților țarinelor stau cu piciorul greu pe gâtul tinerelor străzi. În prăvăliile nimicurilor, numite pompos expoziții, sunt târguite mângălelele ficelor și micilor conace boierești în stil Roccoco și cele ale altor Ludovici.

În fine, la luminoasele noastre sărbători nu cântăm imnurile noastre, ci cărunta *Marseillose* împrumutată de la franțuzi.

Basta!

Noi, proletarii artei, chemăm proletarii fabricilor și ogoarelor la o a treia, nesângeroasă, dar cruntă revoluție – revoluția spiritului.

Cerem să fie recunoscute:

I. Despărțirearteidestat.

Nimicirea protectoratului, privilegiilor și controlului în artă.
Jos diplomații, titlurile, posturile și cinurile oficiale!

II. Transmiterea tuturor mijloacelor materiale ale artei: tea-

trele, capelele, spațiile pentru expoziții și clădirile academiilor și școlilor de artă – direct în mâinile maștrilor în artă pentru echitabila folosință de către ei a întregii arte populare.

III. Educația artistică generală, deoarece noi credem că bazele viitoarei arte libere pot să apară doar din adâncurile Rusiei democratice, care până în prezent doar a râvniț pâinea artei.

IV. Concomitent cu cea materială, e necesară o imediată rechiziție a tuturor rezervelor estetice tănuite, pentru o justificată și echitabilă folosință de către întreaga Rusie.

Trăiască cea de-a treia Revoluție, Revoluția Spirituală!

D. Burliuț, V. Kamenski, V. Maiakovski
Lansat la Moscova în 1918, Martie.

*Publicat în „Gazeta futuriștilor”, 15 martie 1918. În luna aprilie a aceluiași an a fost închisă „Cafeneaua poeților”, care era reședința futuriștilor. În 1919, David Burliuț emigrează în SUA, prin Extremul Orient.

ARHITECTURA CA O PALMĂ DATĂ FIEROBETONULUI

Arta și-a mișcat înainte avangărzile din tunelurile timpurilor trecute.

Corpul artei se reîntrupează permanent, consolidând bazele scheletului prin puternice legături de rezistență, în concordanță cu timpul.

Vulcanii noilor zămisliri de puteri creatoare vor spulbera totul din cale, fărâmițând găoacea și plăsmuind o alta, nouă.

Fiece veac gonește mai iute ca precedentul și ia asupra sa mari poveri, forjându-și drumurile din corpuri de fierobeton.

Veacul nostru aleargă în patru direcții concomitent, precum inima, lărgindu-se, dislocă pereții trupului; astfel veacul XX lărgeste spațiile, adâncindu-se în toate direcțiile.

Timpurile primordiale se avântau pe o singură linie, apoi pe două, mai departe – pe trei, iar acum – și pe a patra, în spațiu, rupându-se de la pământ.

Futurismul a conturat noile peisaje ale contemporanului schimb alert de lucruri, exprimând pe pânză întreaga dinamică a vieții fierobetonului.

În atare mod, arta picturii a avansat, urmând contemporana tehnică a mașinilor.

Literatura a părăsit serviciul cazon la cuvinte, apropiindu-se de literă, dispărând în ființa ei.

De la melodiile de budoar, de la liliacul suav, muzica a ajuns la sunetul pur, sunetul ca atare (autotelic). Toate artele și-au eliberat chipul de elemente străine, și doar arta arhitecturii mai are față plină de coșurile contemporaneității, pe ea crescând fără încetare negii trecutului.

Cele mai bune construcții vor fi sprijinite obligatoriu de colona-

de grecești, precum, în cârje, ologul.

Decedatul este încoronat obligatoriu cu coroniță din frunzulițe anticărești.

Zgârie-norul dotat cu lift, lămpi electrice, telefoane ș.a.m.d. va fi împodobit cu chipul lui Venus, amorași, cu diverse atribute din antichitățile grecești.

Pe de altă parte, nu ne lasă în pace nici stilul rusesc deja mort. Din vreme în vreme, el mai amintește de sine, iar unii originali chiar se gândesc să-l reînvie și să acopere cu gunoi câmpurile rapidului nostru secol.

Și iată-l pe Lazăr reînviat din morți pășind pe beton, asfalt, înălțându-și, ațintindu-și privirile spre firele electrice, mirându-se de automobile, rugând să fie pus din nou în sicriu. La rândul lor, tramvaiele, automobilele, aeroplanele privesc cu uimire la neputinciosul viețuitor și, din milă, îi dau doi-trei bănuți. Deci, iată-l pe ridicolul Lazăr reînviat în mantia sa în mijlocul vitezelor demente ale mașinilor noastre electrice. Umerii lui trezesc mila, timpul prăvălit peste el îl va strivi.

Domnilor-originali, luați cât mai repede bătrânii decedați din calea vertiginoasă a spiritului tânăr. Nu împiedicați goana, nu împiedicați corpul nou să-și destindă mușchii vii. Convingeți-vă că, oricât ar fi reînviat cadavrul, acesta – cadavru rămâne. Și doar o imaginație bolnavă, naivă a arhitectului-original presupune că un cadavru, murit cu beton și potcovit cu fier, poate să susțină scheletul putrezit. Absoluta lipsă de talent și sterilitatea forțelor de creație rătăcesc prin cimitire, alegând putreziciuni.

Astfel de clădiri, cu care s-a îmbogățit Moscova – Gara Kazan² și Palatul fiscal de stat de pe stradela Afanasievski (o greșeală de identificare a lui Malevici – *L. B.*) – sunt exemplele ce confirmă anume lipsa de talent a constructorului.

Timpul nostru uriaș-puternic freamătă în goană nervoasă, fără a avea tihnă barem un singur minut; avântul său e impetuos, fulgerător, fiecă secundă, ca o pârgie ce acționează, trezește nedumerire.

Veacul nostru e cel al vitezei. Dar iată că anume această viteză vor s-o îmbrace în piele de mamut și să adapteze catacombele din lavra kieveană pentru jocul de fotbal. Ridicolă întreprindere. Pentru că este imposibil să înghesui secolul nostru douăzeci în caftanul țarului Aleksei Mihailovici³ sau să-i pui căciula lui Monomah⁴, precum nu se poate nici să-l sprijini cu colonadele delicat-neîndemânaticale ale grecilor antici. Toate astea se vor face pulbere sub tumultul temperamentului nostru.

Eu locuiesc în uriașul oraș Moscova, aștept reîntruchiparea lui, bucurându-mă totdeauna când este înlăturată oarecare casă proprie, ce trăise încă în timpurile alekseviene (probabil: aleksandroviene – *L.B.*). Aștept cu nerăbdare ca nou-născuta casă să fie a unor părinți contemporani, vie și puternică. Pe când, în realitate, se întâmplă cu totul altceva – nu atât de complicat, dar original: defunctul este ridicat dintr-un loc, înmormântat, iar alături este dezgropat un altul, decedat încă pe timpurile cneaghinei Rogneda⁵, fiind pus în locul mortului precedent, în prealabil uns conform rețetelor fierobetonistilor, în locurile putrede introducându-se grinzi duble de oțel.

Când s-a isprăvit în timp onorabila Gară Cazan (dar a murit, pentru că veșmintele sale nu puteau să încapă viteza contemporană), mă gândeam că în locul ei vor edifica un corp puternic, ce ar putea să reziste presiunilor contemporaneității în iureș. Chiar îl invidiam pe constructorul care va putea să-și învedereze forța și să modeleze acel gigant, pe care trebuia să-l nască vigoarea. Însă și aici apăru originalul. Beneficiind de serviciile căilor ferate, el s-a deplasat la biroul de pompe funebre al arheologiei, umblând pe la Novgorod și Iaroslavl, căutând defuncții după cartea de adrese. A dezgropat cadavrul, aducându-l și punându-l aici, întru bucuria Moscovei. A dorit să fie un naționalist, dar nu s-a dovedit decât un ins oarecare lipsit de talent.

Oare își puteau imagina stăpânii căilor ferate Kazan cum arată veacul nostru, al fierobetonului? Au văzut ei oare frumoasele și voinicile creaturi cu musculatura de fier – locomotivele cu douăsprezece roți? Le-o fi auzit ei urletul? Tihna văzduhului respirat egal? Gea-

mățul în goană? Au văzut ei oare ochii vii ai semafoarelor? Văd ei pivotarea – goana călătorilor? Probabil, nu. Ei nu au văzut înaintea lor decât cimitirul artei naționale și întreaga sa cale cu toate bransamentele acesteia imaginându-și-o ca poartă de cimitir – astfel a ieșit construcția ce se dorea a fi capodoperă a contemporaneității.

Oare constructorii s-au întrebat ce ar însemna o gară? Probabil, nu. Au înțeles dâșii că gara înseamnă ușă, tunel, puls trepidant, nervos, respirația orașului, arteră vie, inimă ce pulsează? În ea intră, ca meteorii, expresurile de oțel cu 12 roți, sufocându-se; unele intră în gâtulejul unei guri de fierobeton, altele ies în goană dintre fălcile orașului, ducând cu ele mulțimi de oameni care, ca vibrionii, se frământă în organismele gării și ale vagoanelor. Fluierat de sirene, scrâșnete, geamăt de locomotive care își aruncă respirația grea, mândră, ca cea a vulcanilor; aburul răzbate ușor printre căpriorii acoperișurilor; șine, semafoare, sunete, semnale, mormane de geamantane, hamali – toate acestea sunt unite de mișcarea timpului iute, pe când revoltător de indolentele ornice abia de-și mișcă acele, enervându-ne.

Gara e vulcanul în clocot al vieții, acolo nu există loc pentru tihnă. Dar iată că peste acest izvor clocotitor este potrivit un acoperiș de mănăstire. Fierul, betonul și cimentul sunt jignite, ca o față tânără de pretențiile amoroase ale unui bătrân. Văzând în fața lor un azil de bătrâni, locomotivele vor roși de rușine. La ce se pot aștepta pereții de beton, care au încins trupul ramolit al defunctului? Se pot aștepta doar la o nouă batjocură din partea pictorilor care îi vor acoperi cu o zugrăveală de candelă.

Cazimir Malevici

Ziarul „Anarhia” nr. 37 (6 aprilie 1918)

1. Titlul amintește de manifestul „O palmă dată gustului public” (1912), confirmând continuitatea și afinitatea între ideile futurismului literar (Burliuk, Maiakovski, Hlebnikov, Krucionâh) și celor referitoare la arhitectură și artele plastice ale lui Kazimir Malevici.

2. Gara Kazan, care îmbină trăsăturile de palazzo italian și decor pseudo-rusesc, a fost construită (1913-1926) de arhitectul A. Șciusev (1873–1949), originar din Chișinău, autor și al mausoleului lui Lenin.
3. Aleksei Mihailovici (1629-1676) – al doilea țar din dinastia Romanov.
4. Monomah – marele cneaz Vladimir Vsevolodovici Monomah (1053-1125), om de stat, conducător militar, scriitor, gânditor.
5. Cneaghina Rogneda (m. apr. 1000) – fiica cneazului Rogvolod de Poloțk.

MANIFESTUL COMPANIEI 41°

Compania 41° întrunește futurismul de pe splaiul stâng și confirmă *zaum*'-ul (limbajul transrațional; transmîntal) drept formă obligatorie a creației artistice.

Scopul 41° – să utilizeze toate descoperirile colaboratorilor și să pună lumea pe o nouă axă.

Ziarul va fi debarcaderul evenimentelor din viața Companiei și motiv de neliniști permanente.

Ne suflecăm mânecile.

1919, Tbilisi

PROCLAMAȚIA LIMBAJULUI TRANSRAȚIONAL

1) Gândul și rostirea nu reușesc să se țină de rapiditatea trăirii celui inspirat, din acest motiv artistul fiind liber să se exprime nu doar în limbajul comun (al noțiunilor), ci și prin unul personal (creatorul este individualist), sau printr-un limbaj care nu are o semnificație determinată (ne-anchilozat), transrațional. Limbajul comun încătușează, iar cel liber îți permite să te exprimi mai plenar (de exemplu: *go osneg kaid* ș. a. m. d.).

2) Limbajul transrațional (*zaum*) reprezintă starea și forma primordială (istorică și individuală) a poeziei. Mai întâi – înfiorarea ritmico-muzicală, protosunetul (poetul ar trebui să-l înregistreze prin scris, deoarece în munca de mai departe sunetul respectiv ar putea fi uitat).

3) Limbajul transrațional naște o protoimagine (protometaforă) transrațională (și invers) – de nedeterminat cu exactitate, cum ar fi, de pildă: *gogorițele fără formă, Gorgo, Mormo, neguroasa frumoasă Illaiali, Moroiul, Mirmidonul* ș. a. m. d.

4) Recursul la limbajul transrațional se face în cazurile:

a) când artistul oferă imagini nedefinitiv determinate (în sinea sa ori în exterior);

b) când nu se dorește a numi obiectul, ci doar se face aluzie la el – e o caracterizare transrațională: *iată-l că e așa și pe dincolo; el are un suflet pătat* – aici apare cuvântul obișnuit în sens transrațional. Din aceeași categorie fac parte și prenumele inventate, precum și prenumele personajelor, numele popoarelor, localităților, orașelor și alt., spre exemplu: *Oyle Bleiana, Mamudeo, Vudras și Barâba, Svidrigailov, Karamazov, Cicikov* și alt. (însă nu oarecum analogice: *Pravdin*¹, *Glupâșkin*², – aici e destul de clară și determinată semnificația lor);

c) când își pierd mințile (ură, gelozie, furie)...

d) când nu e nevoie de un atare limbaj – extazul religios, mistica, iubirea. (Vocile, exclamațiile, interjecțiile, mieunăturile, refrenurile, gânguritul copiilor, numele de alint, porecelele – un atare limbaj transrațional se întâlnește din belșug la scriitorii de orice orientare.)

5) Limbajul transrațional deșteaptă fantezia creatoare și oferă libertate, fără a o jigni cu ceva concret. Din cauza sensului, cuvântul se împutinează, se chircește, încremenește, pe când limbajul transrațional e sălbatic, înflăcărat, exploziv (rai sălbatic, limbi de foc, cărbuni încinși).

6) Limbajul transrațional e cea mai condensată și laconică artă, atât pe lungimea drumului de la receptare spre redare, cât și prin forma lui. Spre exemplu: *Ura, Evan-evoie* ș. a.

Creațiile transraționale pot da un limbaj poetic universal, născut organic și nu artificial, precum esperanto.

Aleksei Krucionâh
(1921)

1. *Pravdin* – Dreptu’.

2. *Glupâșkin* – Prostănacul’.

PERSPECTIVELE FUTURISMULUI

Estetica metafizică, precum și cea formală, ce vorbesc despre artă ca despre activitatea care generează o trăire aparte (pauza estetică), trebuie înlocuite cu știința despre artă ca mijloc emoțional-organizațional ce acționează asupra psihicului, în legătură cu sarcinile luptei de clasă. Despărțirea și contrapunerea noțiunilor „formă” și „conținut” trebuie reduse la știința despre prelucrarea și convertirea materialului într-un obiect necesar, despre menirea acestui obiect și metodele însușirii lui.

În literatura futuristă este prezentă anume noțiunea „menire” în loc de „conținut”. Înțelegerea artei ca proces de producere și consum a obiectelor emoționale sub aspect organizatoric va duce spre următoarea definiție: forma e o sarcină realizată în materialul rezistent, iar conținutul reprezintă acțiunea socială utilă, folosită de colectiv. Evidența conștientă a acțiunii utile a operei, în opoziție cu autocunoașterea pur-intuitivă și evidența masei consumate, în locul precedentei trimiteri a operei „în lume, pentru consum de masă”, – iată noua metodă de organizare a acțiunilor truditorescilor artei.

Bineînțeles, atâta timp cât arta mai există în forma ei precedentă și rămâne a fi una din armele celei mai eficiente lupte de clasă în acțiunea ei asupra psihicului, – futuriștii trebuie să combată în interiorul acestui front al artei, utilizând produsele estetice folosite de mase, – lupta pentru gust, – contrapunând punctul de vedere materialist viziunilor idealismului și paseismului. Pe grumazii fiecărei opere, edificate sub aspect estetic, spre conștiința consumatorului trebuie dusă o maximă contrabandă, drept noi procedee de prelucrare a materialului verbal, drept fermenți agitatorici, drept noi simpatii de luptă și bucurie, dușmănoase gusturilor precedente, băloase, târâtoare într-o existență pe ducă. Lupta în interiorul artei

cu propriile mijloace ale acesteia întru propria-i moarte – pentru ca versul, menirea căruia, se părea, constă în „a relaxa lejer și tandru”, – să explodeze în burta consumatorului ca un calup de piroxilina.

Așadar, iată cele două misiuni promovate de futurism:

1) Însușind în cel mai înalt grad arta estetică a expresivității și convingerii, să le impună Pegașilor să care baloturile grele ale obligațiilor practice ce țin de munca de agitație și propagandă. În interiorul artei să exercite o activitate ce i-ar descompune poziția independentă.

2) Analizând și conștientizând posibilitățile artei ca forță socială, să orienteze energia ei spre a fi consumată de realitate și nu de viața reflectată, să învăluie în măiestria și bucuria artei fiecă mișcare de producție a omului.

Și în primul, și în al doilea caz răzbește în afară lupta pentru un mod de emoții original, pentru sentimente și caracter în acțiunile omului, pentru constituția lui psihică. Concomitent, se declanșează imanenta luptă pentru modul de viață.

Mod de viață (altfel spus, trivialitatea – în senul genetic al cuvântului: „trivialitatea există”, adică s-a înstăpânit) vom numi, subiectiv, sistemul percepțiilor și acțiunilor, care s-au automatizat în repetitivitatea lor conform unei anumite baze socio-economice, care au intrat în obișnuință și sunt de o vitalitate extraordinară. Nici chiar cele mai puternice lovituri ale revoluției nu sunt în stare să distrugă simțitor acest mod de viață intern, ce nu e decât o frână excepțională pentru necesitatea oamenilor în a-și alege sarcini, dictate de modificarea relațiilor de producție. Iar mod de viață în sens obiectiv vom numi acea ordine instaurată și caracterul lucrurilor cu care omul se înconjoară, asupra cărora, indiferent de utilitatea lor, își transferă fetișismul simpatiilor și amintirilor sale, pentru ca, în fine, să ajungă chiar sclavul lucrurilor respective.

În acest sens, modul de viață constituie o forță profund reacționară care, în momentele importante ale mutațiilor sociale, împiedică organizarea voinței de clasă pentru aplicarea loviturilor

decisive. Confortul de dragul confortului, comoditatea ca scop în sine: întregul lanț de tradiții și respect față de obiectele care își pierd sensul practic, începând cu cravata și terminând cu fetișurile religioase, – iată prăpastia traiului, care ține strâns încheștată nu doar burghezimea, ci și o parte importantă a proletariatului – în special în Occident și în America. Acolo, instituirea unui mod de viață nesupus rigorilor critice devine deja armă de presare a psihicului proletar de către clasele guvernante. Să ne amintim barem de activitatea unei astfel de organizații emoțional-oportuniste, cum ar fi faimoasa Uniune a tineretului creștin din țările anglo-saxone!

Nu modul de viață în atingere cu și în dependență de orându-irea șablonardă a lucrurilor, ci modul de viață ca realitate receptată dialectic, ce se află în proces de permanentă constituire. Realitatea – mișcare (neuitată nici pentru o clipă) spre comună. Iată sarcina futurismului. Trebuie creat omul – muncitor, energetic, inventiv, disciplinat în cel mai înalt grad, simțind voința clasei, – creator, care își oferă neamânat producția într-o folosință colectivă. În acest sens, futuristul trebuie să fie cel mai puțin proprietar al producției sale. El luptă contra hipnozei numelui, patentată ca prioritară. Lui îi este străină autoafirmarea burgheză, începând cu cartea de vizită pe ușa casei, până la cartea de vizită a pietrei de mormânt. Autoafirmarea futuristului constând în conștientizarea faptului că dânsul este un șurub important în colectivul său de muncă. Reala sa nemurire constă nu în posibila păstrare a propriei combinații de litere, ci în cât mai amplă și deplină însușire a producției sale de către oameni. Nu contează că numele-i va fi uitat, important fiind că invențiile sale au intrat în circuitul vieții, generând noi perfecțiuni și un nou antrenament. Nu politica craniilor închise, a pazei patentate a oricărei idei, oricăror invenții și proiecte, ci politica craniilor deschise pentru toți cei ce doresc să caute dimpreună forme de înfruntare a inerției și stihilor în numele unui mod de viață organizat în cel mai înalt grad. Concomitent, menținându-se asaltul decis și ferm în lupta pentru noua personalitate, îmbinat cu cât mai marea dexteritate în mane-

vre. Această genială practică dialectică trebuie să o învățăm de la Partidului Comunist Rus, care inițiază un nou atac – al câștigului și victoriei cu orice preț, în numele categoricelor cuceriri, statornice precum steaua polară!

Acum, în perioada NEP-ului (Noii Economii Politice), lupta pentru sufletul clasei trebuie să fie mai categorică decât altădată. În plan social-economic, NEP-ul nu e decât o luptă imperceptibilă, de uzură, de rezistență între producția proletariatului și cea burgheză. În plan cultural, NEP-ul înseamnă retopirea (transformarea) patosului stihinic al primilor ani de revoluție într-o energie de activitate antrenată, care nu cucerește prin intimitate și zbor, ci prin organizare și sobrietate.

„Patosul contabilicesc”, controlul strict și evidența fiecărui dram de acțiune utilă, „americanizarea” personalității ce se petrece paralel electrificării industriei – dictează re-forjarea tribunului înflăcărat, în stare să întrerupă mișcarea stihinică printr-o explozie bruscă, transformând-o în acțiunea calculat-rentabilă a mecanismului de control în noua perioadă revoluționară. Și ura maximă a acestui nou tipaj trebuie să fie ura față de neorganizare, inerție, stihinic, trândăvie, săteasca lene de fund gros. Lui îi vine greu să iubească natura cu vechea iubire de peisagist, de turist sau panteist. Sunt dezgustătoare crângul cu hățişuri, stepele neprelucrate, cascadele nefolosite ce se tolănesc nu atunci când li se cere, ploile și zăpezile, peșterile și munții. Este minunat tot ceea ce poartă amprenta organizatoare a mâinii de om; este excepțional fiecă produs al muncii umane, orientate spre scopul depășirii, supunerii și posedării stihiei și materiei inerte.

Deopotrivă cu omul de știință, omul de artă trebuie să devină psiho-inginer, psiho-constructor. Nu doar prin presiunea râgâielilor idealiste, nu doar prin atracția față de vechiul mod de viață și misticism (clișeul neputinței organizatorice) este periculos NEP-ul, și nu doar el, ci întreaga realitate de peste hotarele Federației Ruse. Fiecare mișcare, fiecă pas al oamenilor, neputința lor de a conlucra, chiar

și neputința de a merge normal pe stradă, de-a intra în tramvai, de a ieși, fără să se calce unii pe alții în picioare, de a ieși din auditoriu – vorbesc despre contrarevoluția rutinei, împiedicare, lipsă de antrenament. Toți acești factori sunt îngrozitori și necesită o mare muncă pentru eradicarea lor. Și e adevărată bucurie să afli proletari și în rândurile poezilor, fie chiar și în cazul lui Gastev cu propaganda sa a treningului de producție; să descoperi vreun poem minunat.

Oamenii nu pot vorbi, pierd infinit de mult timp pentru a grohăi niște chestiuni simple, însă de cum pui problema despre limbaj, ca fenomenologie ce trebuie supusă unei influențe organizatorice conștiente, îndată prind a se auzi strigăte la tema măreței, liberei, minunatei ș. a. m. d. (afumatei, în mare parte, – ca să adăugăm din partea noastră) limbi ruse.

Dar problema unui costum rațional? Parcă se poate cuteza să critici o revistă de modă, ce dictează maselor voința manufacturiștilor capitaliști? Nu vom merge prea departe – problema referitoare la formele inerției socio-psihoice constituie o temă extrem de bogată nu doar pentru enciclopedii și sisteme, ci și pentru un decret de neglijat.

Conștientizând clar și orientându-se brusc-tendențios spre sarcinile comuniste, futurismul trebuie să despartă obiectele simpatiilor și antipatiilor sale, remodelărilor și detronărilor.

Și dacă programul maximal al futuriștilor constă în topirea artei în viață, reorganizarea conștientă a limbajului conform noilor forme de trai, bătălia pentru pregătirea emoțională, pentru antrenamentul psihologiei producătorului, apoi programul minimal al futuriștilor-retori prevede punerea măiestriei lingvistice personale în serviciul problemelor concrete ale zilelor noastre.

Atâta timp cât arta nu este detronată de pe pedestalul independenței sale, futurismul trebuie să o folosească, contrapunând pe propria ei arenă: reflectării modului de viață – acțiunea agitatorică; liricii – o prelucrare verbală energetică; psihologismului beletristic – o inventivă nuvelă de aventuri; artei pure – foiletonul de ziar, foaia

volantă; declamației – tribuna oratorică; dramei burgheze – tragedia și farsa; trăirilor – acțiuni de producție.

Munca agitatorică împotriva vechii estetici ce slăbește voința în aceeași măsură ca și înainte trebuie să rămână o sarcină a futuristilor, deoarece pentru ei în afara tendințelor combative nu poate exista o artă eficace. Și care e punctul de sprijin în această muncă? Și unde e noul mediu de consumatori, în locul aceluia zid din argilă, în care bătea futurismul în anul 1913? Mediul există, fiind constituit de auditoriul muncitoresc, care crește vertiginos în autoconștientizarea sa, în special tineretul muncitoresc, căruia într-o măsură mai mare decât muncitorului mijlocaș îi este străină rutina modului burghez de viață, periculoasele obișnuințe caracteristice muncitorului mijlocaș, aflat sub influența burgheză a satului. Prin urmare, bineînțeles că semafoarele futurismului duc spre acest tineret și nu spre intelectualitate.

Doar prin munca de zi cu zi în mijlocul maselor de muncitori și tineretului este posibilă mișcarea înainte a futurismului ca viziune asupra lumii de o nestinsă tinerețe, de o prospețime sfidătoare și de o încăpățânată perseverență, precum s-a afirmat prin fiecă rănd deal său dăltuit în piatră, punând această amprență și pe toată cealaltă literatură a deceniului său, e adevărat – nu prea bisericoadă.

Munca futurismului este paralelă și identică muncii comunismului; futurismul luptă pentru acea organizare dinamică a personalității, fără de care este imposibilă mișcarea spre comună.

Deoarece în supraomeneasca-uriașa sa muncă de defrișare a modului de viață socio-economic comunismul încă nu și-a determinat în măsura necesară linia de acțiune în organizarea viziunii asupra lumii individuale și sociale, – futurismul reprezintă curentul ce poartă numele său aparte. Drept rezultat, o singură denumire va putea înlocui cuvântul futurism, și aceasta e: arta comunistă. Materialismul dialectic în aplicarea sa la problemele organizării psihicului uman prin intermediul emoțiilor va trebui să ducă inevitabil la momentul în care futurismul, ca mișcare, ca unul din sectoarele

revoluționare combative, va fi înghițit și însușit de frontul comunismului organizator de lume, devenind viziune comunistă asupra lumii.

Jalonându-și mișcarea în perspectivă, futurismul trebuie să se simtă cât mai curând nu doar ca o comunitate ce modifică neîncetat prin noile sale construcții vechile gusturi estetice. În lupta sa cu modul de viață, futurismul nu se poate rezuma la discursul verbal, la dorințe și sloganuri. El va trebui să se simtă nemijlocit în însuși modul de viață, ca un detașament de geniști, neogoit și radios.

Omul nou în realitate, în acțiunile sale, în orânduirea vieții materiale și psihice – iată ce va trebui să demonstreze futurismul. Și dacă nu-l vor inunda talazurile dezvățului de generali în literatură, va face asta, deoarece el e religia tinereții eterne și a înnoirii prin muncă asiduă întru îndeplinirea sarcinilor care-i stau în față.

Serghei Tretiakov
(1923)

SUPREMATISMUL

EU AM AJUNS (LA SUPREMATISM)*

Eu am ajuns la suprematism – creație fără obiect.

Dădacele zilei de ieri deapănă povești despre piramidele lui Keops. Și tânăra voastră conștiință stă la poalele piramidei, acope-rită de praful somnolent al veacurilor trecute.

Iar dădacele din cazona arcă a academiei continuă și astăzi să mai propovăduiască măreția și frumusețea de ieri-alaltăieri. Și sufletul tânăr moțâie în sunetele cântecelului. Tinerii pictori țin pe pereți ca pe niște molitvelnice portretele din ziua de ieri și adaptează un imens timp al mașinilor doar pentru a trece prin urechea acului vechiul.

Noi, supremațiștii, am fost copii neascultători care, de cum am văzut lumina, îndată am și fugit de la dădaca oarbă.

Noi am intrat într-o lume nouă, unde am văzut adevărate minunății, acolo nefiind nici oase, nici carne, ci lumea fierului, a oțelului, lumea mașinilor și a vitezei domina acolo.

Lumea veche și-a lăsat povara pe desiatina cimitirului. Însă în lumea nouă pe pământ e strâmt, noi zburăm în spațiu, săpăm în trupul lui încordat galerii, și vulturii rămân jos, în defileurile desăvârșirii noastre.

Noi îl învingem pe cel căruia îi sunt atribuite creații și dovedim prin zborurile aripilor că vom recrea totul, pe sine și lumea, și astfel vor fi la nesfârșit sfărâmate găocile timpului și se vor perinda în goană noi preschimbări.

Noi, supremațiștii, anunțăm prioritatea noastră, deoarece ne-am recunoscut pe noi înșine ca izvor al creației lumii, fiind normali, fiindcă suntem vii.

Lumea nouă s-a declanșat ca un vârtej, tulburând liniștea bă-

trânilor pe cale să se stingă, în loc de saltele, perine moi punând panouri de beton, în loc de trăsuri grele în fuga lor împingând roțile locomotivelor.

Am auzit în interiorul nostru vuietul învârtejirilor, lumea fabricilor; am văzut cum din *sufletelebrațeleînflăcăratemuncitorești* au erupt spre înălțimi păsări; cum, unul după altul, adăpate cu benzină, goneau milioane de automobile, cum de pe trupuri cocoșate, arcate, mașinile măturau foc, lumină, electricitate.

Am văzut cum verstele depărtărilor, condensate ca snopii, s-au așternut cu zecile.

Din obositorul fum târâtor am transferat verstele în terțiul clipelor.

Pe când voi, legănați în liniștea nisipurilor Egiptului, în plictisitoarea de moarte a tihnei piramidelor, nu veți auzi curând bătaia contemporaneității în iureș.

Însă tu, proletarule, fierar al vremurilor noi, tu bați timpul în forme noi, din pieptul tău erupe vertijul zămislirilor, tu ești novator. Barem sâmbăta, trebuie să vezi lumea palmei tale.

Toate astea le-am văzut noi, pe când eram futuriști, și pe pânze am fixat lumea zilei noi.

Doar am demonstrat că lumea ciolanelor și a cărnii a fost mâncată de voi, iar scheletele se află la cimitir.

Noi am indicat, ca spre o portiță de scăpare, spre ultima baricadă – lumea lucrurilor.

Și ne-am avântat de pe baricadă spre lumea noilor preschimări, ușoară, ne-obiectuală, deoarece se apropie marea reîntrupare a spiritului nostru nemuritor. Acum suntem vii, suntem cu voi, vă vorbim, dar cuvintele noastre nu sunt auzite, urechile voastre sunt bătute cu vată, cârpe, și respirația cuvintelor noastre nu răzbate până la conștiința voastră.

Însă sunetul cuvintelor noastre atârnă ca soarele în spațiu și, de nu astăzi – mâine, va răzbi spre voi. Aceasta se va întâmpla atunci, când deja noi vom muri în primele cuvinte, dar va rămâne

ecoul ce se va întoarce din pădure spre auzul vostru.
Pentru că noi deja vom fi morți.

Kazimir Malevici
Ziarul „Anarhia” nr. 79 (7 iunie 1918)

* *Suprematismul* (de la lat. *supremus*). Direcție în arta avangardistă, promovată de Kazimir Malevici în prima jumătate a primului deceniu al secolului trecut. E o varietate a abstracționismului. Începând cu anul 1915, când au fost expuse primele lucrări abstracte ale lui Malevici, influența suprematismului au resimțit-o pictorii O. Rozanova, L. Popova, I. Kliun, N. Udalțova, A. Ekster, N. Suetin, I. Puni, N. Ghenke, A. Drevin, A. Rodchenko și mulți alții. În anul 1919, K. Malevici și elevii săi organizează grupul UNOVIS (Pledanții pentru arta nouă), care a dezvoltat ideile suprematismului.

CAZIMIR MALEVICI. DECLARAȚIA U-ELI-ȘTILOR

1) Toate valorile sunt declarate lipsite de valoare.

2) Lipsa de valoare este declarată drept criteriul unui nou început.

3) Pictorul, poetul, muzicianul s-au dezis de podoabe și derivatele acestora, considerate deja perimate.

4) Tot ceea ce se realizează trebuie să fie lipsit de durată eternă, iată de ce provizoriul este declarat drept exigență contemporană.

5) Construcția orașelor, locomotivelor, mașinilor trebuie calculată în modul următor: orașele „pe o durată” de până la 10 ani, cu fiecă an trecut mergându-se spre o vremelnicie și mai redusă. Mașinile, în special locomotivele și întregul „transport” feroviar, trebuie prevăzute doar pentru unică folosință (pentru o singură cursă).

6) Odată ce ajunge dominantă în Suprematism, culoarea este deja inutilă. Spațiul este determinat și eliberat de culoare.

Albul și negrul sunt declarate dominante provizorii în lumea întreagă.

Iar la Moscova se constituie consiliul împărțit în două emisfere, cea albă și cea neagră.

Din volumul vizibil al cerului albastru am croit un sac, în care culoarea este legată cu nod trainic și aruncată de pe sferă.

7) Negrul și albul nu ca factură a picturii, ci ca nemișcate pârghii ale lumii.

8) Noi, cei cârpiți cu peticele colorate ale bancherilor trecutului, acum suntem cu adevărat liberi de juvătăul secular; am tăiat cutezător otgoanele, astfel că au zburat în bezna hăului acumulările în conturi cromatice ale multor Rubenși și ale străbunilor lor, faraonii.

Fiecare pictor ce utilizează culoarea este albina pe care a tâlhă-

rit-o omul. Utilizând culorile, îmbogățește Rafaelii (indescifrabil). Suprematismul a introdus evidența bogățiilor, care vor servi doar ca sistem de eliberare pentru generațiile viitoare.

Semnăturile U e l o

U e l 1

U e l 2

U e l 3

U e l 4

Ianuarie 1919

LUCIȘTII

LUCIȘTII ȘI VIITORIȘTII*

Noi, Luciștii și Viitoriștii, nu dorim să vorbim nici despre arta nouă, nici despre cea veche, cu atât mai mult despre cea contemporană. Noi lăsăm să moară vechiul și să lupte cu el „noul”, care în afară de luptă – de altfel, foarte ușoară, – nu poate propune nimic personal.

Este necesar să te utilizezi pe tine însuși drept gunoi care să îngrășe ogorul secătuit, însă pe noi acest lucru murdar nu ne interesează. Dânșii urlă despre dușmanii care, cică, îi constrâng, pe când, de fapt, ei înșiși sunt dușmani, ba chiar cei mai apropiați. Cearta lor cu demult plecata artă nu este altceva decât învierea morților, sâcâitoarea dragoste decadentă față de prosteasca dorință de nimic de a se merge înaintea intereselor contemporane mic-burgeze. Noi nu anunțăm niciun fel de luptă, – pentru că unde să găsim un adversar pe potrivă?

Viitorul ne aparține.

Oricum, în mișcarea noastră îi vom strivi pe cei care sapă sub noi și pe cei ce se țin la distanță.

Nu avem nevoie de popularizare – totdeauna arta noastră își va ocupa deplin locul în viață – nu e decât o chestiune de timp. Nu avem nevoie de lecții și de discuții, și dacă se întâmplă uneori să le inițiem, aceasta nu e decât o milostivire acordată nerăbdării sociale. Când tronul artistic este liber și meschinăria nenorocită aleargă prin preajmă, chemând la luptă cu nălucile dispărute, noi o împingem cât colo și urcăm pe tron ca să domnim, până va fi să ne vină de schimb regescul loțșitor.

Noi, artiștii viitoarelor căi ale artei, le întindem mâna futuriștilor, în pofida tuturor erorilor pe care le-au comis dânșii, însă detestăm fără drept de apel pe așa-numiții egofuturiști și neofuturiști, vulgare mediocrități, – deopotrivă cu „valeții”, „pălmuitorii” (gustului public – *L.B.*) și „Uniunea tineretului”.

Noi nu trezim pe cei ce dorm, nu dumerim tâmpiții, mitocanilor le-o spunem verde-n ochi chiar cu acest nume ce-i caracterizează și totdeauna suntem gata să ne apărăm interesele. Detestăm și îi înfierăm ca pe lichele pe toți cei care se învârt pe fundalul vechii sau noii arte, aranjându-și nimicniciile.

Nouă ne sunt mai apropiați oamenii simpli, încă neîntinați, decât această pleavă artistică ce dă năvală la arta nouă ca muștele la miere.

Pentru noi, mediocritatea care împărtășește noile idei ale artei este la fel de inutilă și de vulgară ca și cum le-ar împărtăși pe cele vechi.

Acesta e cuțitul tăios împlântat în inima tuturor celor ce s-au oploșit pe lângă așa-zisa artă nouă, făcând carieră cu discursuri îndreptate contra glorioșilor bătrânei, cu toate că între ei și aceștia nu există vreo deosebire.

Uite,ăștia, cu adevărat frați întru spirit – jalnice otrepe ale contemporaneității. Și cine ar avea nevoie de trebăluirile pașnic-novatoare ale celor ce sporovăiesc despre arta nouă, fără să expună vreun principiu personal și redând cu cuvinte proprii adevăruri artistice cunoscute de multă vreme?!

De-ajuns „valeți de tobă” care în spatele acestei denumiri își tăinuiesc jalnica artă, palme de mucava, mânuțe de prunc ce suferă de bătrânețe câinească – Uniuni ale bătrânilor și tinerilor! Noi nu avem nevoie de conturi stupide ce țin de gustul public – ocupe-se de ele cei care, pe hârtie, dau palme, pe când, de fapt, întind mâna a cerșetorie. De-ajuns atare gunoi, a venit timpul semănatului! Noi nu suntem modești, declarând deschis – ne considerăm creatorii artei contemporane. Avem onoare artistică pe care suntem gata să o apărăm până la cea din urmă posibilitate – noi râdem de cuvintele artă „veche” și artă „nouă” – acestea nu sunt decât fleacuri născocite de burtăverzimea flecară. Nu ne precupețim forțele pentru a crește arborele artei și nu e treaba noastră că la umbra lui se plodesc paraziți mărunți – fie, deoarece despre existența arborelui dâșii nu știu decât de la umbra acestuia.

Arta pentru viață, ba mai mult – viața pentru artă!

Noi exclamăm: întregul stil genial al zilelor noastre – înseamnă pantalonii noștri, sacourile, încălțămintea, tramvaiele, automobilele, avioanele, căile ferate, corăbiile grandioase – o atare încântare, o atare epocă măreață pe care nu o poate egala nimic în istoria universală.

Noi contestăm că individualitatea ar avea importanță la analiza operei artistice. – La operă se poate apela doar în baza legilor conform cărora ea a fost creată. Pozițiile înaintate de noi sunt următoarele: Trăiască minunatul Orient! Noi ne unim cu artiștii contemporani orientali pentru o activitate comună. Trăiască naționalitatea! – noi mergem mână în mână cu zugravii. Trăiască stilul lucist în pictura creată de noi, liber de formele reale ce există și se dezvoltă conform legiților picturii! Noi declarăm că niciodată nu au existat copii și recomandăm să se picteze de pe tablourile create până în vremurile noastre. Susținem că arta nu se cercetează sub aspect temporal.

Recunoaștem toate stilurile utile pentru redarea creației noastre, stiluri care au existat și există, precum ar fi cubismul, futurismul, orfismul și sinteza lor cu lucismul pentru care, aidoma vieții, întreaga artă din trecut constituie obiect de cercetare. Suntem contra Occidentului care trivializează formele noastre și pe cele orientale, nivelând totul. Cerem cunoașterea măiestriei în pictură. Mai presus ca orice, prețuim intensitatea sentimentului și înalta lui ascensiune. Considerăm că în formele picturale lumea întregă se poate exprima din plin: viața, poezia, muzica, filosofia. Tindem spre glorificarea artei noastre, muncind de dragul acestui scop și al viitoarelor noastre opere. Dorim să lăsăm urme adânci și aceasta e o dorință de onoare. Scoatem în prim-plan operele și principiile noastre, pe care le modificăm mereu și pe care le înfăptuim în viață. Suntem contra societăților artistice ce duc la stagnare. Noi nu cerem atenție socială, dar rugăm ca ea să nu ne fie pretinsă nici nouă.

Stilul lucist propus de noi are în vedere formele spațiale ce apar în urma intersectării, refracției razelor diferitelor obiecte, forme evidențiate de artist. Convențional, raza este redată pe suprafața liniei cromatice. Ceea ce este prețios pentru amatorul de pictură, într-un tablou

lucist este exprimat în cel mai înalt grad. În cazul dat, obiectele pe care le vedem în realitate nu joacă niciun rol, iar ceea ce este chintesența picturii aici poate fi demonstrat cel mai bine – combinațiile cromatice, intensitatea lor, raportul maselor cromatice, profunzimea, factura; cel ce se interesează de pictură se poate concentra din plin asupra acestora.

Tabloul este glisant, creând impresia extratemporalității și spațialității – în el apare senzația a ceea ce se poate numi a patra dimensiune, dat fiind că lungimea, lățimea lui și grosimea stratului de vopsea constituie unicele însemne ale lumii înconjurătoare. Iar toate senzațiile ce apar în tablou țin deja de alt ordin – pe această cale pictura ajunge egala muzicii, concomitent rămânând ea însăși. – Aici deja începe pictura unui tablou, pe o atare cale, care poate fi parcursă doar urmând legile precise ale culorii și punerea ei pe pânză. De aici începe crearea formelor noi, importanța și expresivitatea cărora depind exclusiv de gradul de intensitate al tonalității și poziția în care se află ea față de alte tonalități. – De unde și căderea firească a tuturor stilurilor și a formelor în întreaga artă precedentă, – așa cum ele, ca și viața, sunt doar obiect pentru percepția lucistă și a construcției în tablou. De aici începe adevărata elaborare a picturii și existența ei e conformă doar propriilor legități ale picturii de sine stătătoare, care are formă, culoare și timbru.

Timofei Bogomaz, Natalia Goncharova, Kirill Zdanovici, Ivan Larionov, Mihail Larionov, Mihail Le Dantiu, Veaceslav Levkievski, Serghei Romanovici, Vladimir Obolenski, Morit Fabri, Aleksandr Șevcenko.
Almanahul „Coadă asinului și Ținta”, 1913

* Lucismul (zis și rayonism – din fr. rayon = rază) – i-a avut de protagoniști pe Mihail Le Danteu, Mihail Larionov și alți pictori din gruparea „Coadă asinului”, autodizolvată în 1913. Printre ei – cei care au semnat prezenta declarație, unii din care au expus în prestigioase saloane europene. .

IMAGISMUL

DECLARAȚIA IMAGISMULUI*

Voi – poeți, pictori, regizori, muzicieni, prozatori.

Voi – giuvaergii ai gestului, distribuitori de vopsele și linii, șlefuitori ai cuvântului.

Voi – mercenari ai frumuseții, neguțatori de strofe veritabile, de scene de teatru, tablouri.

Nouă ne este rușine să conștientizăm că astăzi trebuie să vo-ciferăm despre un vechi adevăr. Însă o facem cu plăcere. Pentru că ce altceva ar fi de făcut, din moment ce voi înșivă nu l-ați strigat în gura mare? Acest adevăr e scurt, ca iubirea femeii, exact, ca balanța farmaciei, și luminos ca un bec cu putere însutită.

S-a isprăvit pruncușorul, țițătorul copilaș ce împlinise zece ani (se născuse în 1909 – a murit în 1919). Pierit-a futurismul. Haideti să bubuim mai uniți: futurismul și futuro-moartea! Academismul dogmelor futuriste astupă ca vata urechile tineretului. Din cauza fu-turismului viața se întunecă.

O, nu vă bucurați, simboliștilor pleșuvi, și voi, afectuos-nai-vilor paseiști. Nu de la futurism – îndărăt, ci, peste cadavrul său, înainte, tot înainte, tot mai în stânga, mai în stânga îndemnăm noi.

Nouă ne este scârbă și greață din cauză că tot tineretul, care ar trebui să caute, se înghesuie cu junețile sale în cărnosele și grele-le țâțe ale futurismului, îi seamănă orășeanului care, uitând de anii săi nebunatici, a ajuns exemplu „de bună creștere”, drept privilegiu al diletanților. Hei, voi, cei care după căile nebătătorite și răscrucile artei noastre intrați pe asfaltatele bulevarde ale cuvântului, gestului, culorii! Știți voi oare ce înseamnă futurismul? – Țsta e desculțul ar-tei, nietzscheanismul formei, mascata contemporaneizare a nadso-nismului.**

Ne umflă râsul când ni se vorbește despre conținutul artei. Ne-

cesită multă vreme să înveți a fi analfabet, pentru a cere: „Scrieți despre oraș”.

Tema, conținutul – nu sunt decât mașul orb al artei –, nu trebuie să iasă afară din operă, precum hernia. Iar futurismul, de fapt, nu a făcut decât ca, după toate grijile sale față de formă, să nu dorească să rămână în urma Parnasului și simbolistilor, vorbind despre formă, însă gândindu-se doar la conținut. Întreaga sa atenție era orientată spre a fi cât mai „pe orășenește”. Și iată că bate ora răsplății. Artă construită pe conținut, artă ce se bazează pe intuiție (să anulăm cumva această rentă a proștilor), artă împovărată de tabieturi trebuie să moară din cauza isteriei. O, această isterie contribuie de multă vreme la putrefacția futurismului! Voi, orbilor și imitatorilor, plagiatorilor și acoliților, nu ați observat acest proces. Voi nu ați văzut putreziciunea disperării și abia acum, când futurismului i-a căzut nasul noutății, – ați găsit și voi, dracu’ să vă ia, timp de a vedea ce și cum.

Futurismul țipa despre solaritate și bucurie, însă era întunecos și posomorât.

Un depozit *en gros* al tragismului și suferinței. Sub ochi – bătăături din cauza lacrimilor.

Futurismul ce chema la arlechiniadă a ajuns la o mistică iernatică, la misterul orașului. Adevăr vă vorbim vouă: nicicând altădată arta nu a fost mai aproape de naturalism și atât de departe de realism decât astăzi, în perioada futurismului terțiar.

Poezia: aleantul urlător al lui Maiakovski, obscenitatea poetică a lui Krucionâh și Burliuk, iar pictura – doar cubulețele și traduceri-le lui Picasso în limbajul dragilor plopi autohtoni, în teatru – ciucă, proză – zero, în muzică – două zerouri (00 – e liber).

Vouă vă spunem, celor care mai cutezați a asculta, care din cauza obiceiului „de a simți” nu v-ați dezvățat să gândiți, – să uităm că futurismul a existat, precum am uitat și de existența naturaliștilor, decadentilor, romanticilor, clasicilor, impresioniștilor și celorlalte fleacuri. Să ia dracu’ toată astă galimatie.

Cu un gătlej de 42 de centimetri pe puternicul afet al mușchiu-

loasei logici, noi, grupul imagiștilor, vă strigăm ordinele noastre.

Noi suntem adevărații maiștri ai artei, noi, cei care șlefuiesc imaginea, cei care curăță forma de praful conținutului mai bine decât văcsuitorul de ghetе din stradă, și susținem că unica legitate a artei, unica și incomparabila metodă este relevarea vieții prin intermediul imaginii și ritmicii imaginilor. O, voi auziți în operele noastre vers-librismul imaginilor!

Imaginea și numai imaginea. Imaginea – trepte de analogii, paralelisme – comparații, contradicții, epitete închise și deschise, aplicații politematice, ordonări supraetajate – iată arma de producție a maestrului artei... Numai imaginea (metafora), precum naftalina presărată peste operă o salvează pe acesta de molia timpului. Imaginea – acesta e blindajul rândului scris. Aceasta e carapacea tabloului. Aceasta e artileria de cetate a acțiunii teatrale.

Orice conținut al operei artistice e la fel de prostesc și absurd, precum lipiturile din bucăți de gazetă pe suprafața unui tablou. Noi predicăm cea mai exactă și clară despărțire a unei arte de o alta, apărăm diferențierea artelor. Nu (ne) propunem să reprezentăm (artistic) orașul, satul, veacul nostru și veacurile trecute, – asta ține de conținut, asta nu ne interesează, să rămână în sarcina criticilor de a se lămuri. Redă orice dorești, însă într-o contemporană ritmică a imaginilor. Spunem *contemporană*, deoarece noi nu o cunoaștem pe cea trecută, referitor la ea suntem niște profani, precum cărunții pa-seiști.

Cu o bucurie categorică primim anticipat toate reproșurile că arta noastră ar fi rațională, artificioasă, cu sudoarea muncii pe ea. O, un mai mare compliment nici nu ați fi fost în stare să ne adresați, ciudaților! Da, ne mândrim că anume capul nostru nu este supus capriciosului copil inuman. Și presupunând că avem creieri în scâfârlie, nu există vreo cauză anume de a le contesta existența. Inima și sensibilitatea noastră le lăsăm pentru viață și, în arta descătușată, liberă, intrăm nu ca niște naivi ce au ghicit ceva, ci ca niște sagace înțelegători. Rolul Columbilor cu ochii larg deschiși, Columbilor de

nevoie, Columbilor din cauza absenței hărților grafice – nu este în firea noastră.

Exclusiv și imperativ, afirmăm următoarele materiale pentru creatori.

Poetul lucrează cu cuvântul, luat doar în sens metaforic. Noi nu dorim ca, aidoma futuriștilor, să tachinăm publicul și să pretindem patent pentru verbocreație, noutate și c. l., și c. l., deoarece aceasta intră în obligațiunile fiecărui poet, indiferent din ce școală face el parte.

Prozatorul se deosebește de poet doar prin ritmica muncii sale.

Pictorului – vopseaua, rășfrântă în oglinzile (vitrinelor sau lacurilor) facturii.

Orice lipitură de obiecte străine, ce transformă tabloul în ghiveci, nu e decât un fleac, goană după glorie ușoară.

Actorule, ține minte că teatrul nu este locul de înscenare a literaturii. Teatrului – imaginea mișcării să i se dea. Teatrului (îi este necesară) – eliberarea de muzică, de literatură și de pictură. Sculptorului – relief, muzicantului... muzicantului – nimic, pentru că muzicanții încă n-au ajuns barem nici până la futurism. Într-adevăr, aceștia nu sunt decât niște paseiști de profesie.

Luăți aminte ce fericiți suntem. Noi nu avem o filosofie. Noi nu afișăm logica gândurilor. Logica încrederii (în sine) e mai puternică decât toate.

Noi nu suntem doar convinși că am fi unicii care merg pe drumul drept, ci chiar știm aceasta. Și dacă nu îndemnăm la demolarea trecutului, o facem doar din motivul că nu avem când ne ocupa cu evacuarea gunoaielor. Pentru aceasta sunt dați groparii, șacalii futurismului. În zilele astea de ger pătrunzător în apartamente – doar jarul operelor noastre ar putea încălzi sufletele cititorilor, spectatorilor. Lor, acestor nași ai artei, le dăruim cu bucurie toată intuiția receptării. Ba chiar am putea fi atât de condescendenți, pentru ca mai târziu, când tu, cititor ciumat și neînțezat ce ești, vei crește și te vei deștepta, să poți discuta cu noi.

De la sufletul nostru, ca de la cartela de alimente a artei, noi tăiem primăvăratul cupon de mai. Și cei care trăiesc intens, care trăiesc conform primelor două categorii, aceștia vor lua multe din manifestul nostru.

Dacă se întâmplă ca oarecui să nu-i fie lene – elaborați filosofia imagismului, explicați la orice adâncime vă convine faptul apariției noastre. Noi nu știm de ce, poate din motivul că ieri în Mexic a plouat, poate din motivul că anul trecut vouă v-a fătat sufletul, poate din cu totul alte motive, – însă imagismul trebuia să apară și noi suntem mândri să-i fim scutieri, că el vă vorbește cu noi, precum cu niște placarde.

Prima linie a imagismului.

***Poeții: Serghei Esenin, Riurik Ivnev, Anatoli Mariengof,
Vadim Șerșenevici.***

Pictorii: Boris Erdman, Gheorghii Iakubov.

Muzicanții, sculptorii și ceilalți: Au?!

(1919)

* *Imagismul* – anunțat ca mișcare literară la 29 ianuarie 1919, a doua zi fiind publicată declarația sa, semnată oarecum pretențios de cei care se autointitulaseră ca făcând parte din „prima linie a imagiștilor”, poeții S. Esenin, R. Ivnev, A. Mariengof și V. Șerșenevici, precum și de pictorii B. Erdman și G. Iakubov. Curând au aderat la imagism I. Gruzinov, A. Kusikov, N. Edman, M. Roizman, V. Erlih ș. a.

** *Nadsonism* – de la numele poetului Semion Nadson (1862-1887) care a scris o lirică abstrasă de la frământările realității.

FUNDAMENTUL IMAGISMULUI

Baza unei școli literare, ca și a oricărei direcții în artă, o constituie principiul formal: o anumită metodă de creație. Principiul asocierii tematice – poezia rurală, urbanismul, poezia proletară – e un element întâmplător, secundar al școlii literare, dat fiind că, înainte de toate, poetul este un maestru.

Pentru poet, ca și pentru oricare alt maestru, sub aspect pragmatic există doar forma. Este problema receptorului să identifice conținutul operei de artă...

În poezie, metoda imagismului înseamnă compoziția imaginilor, fundalul căreia îl constituie intuiția creatoare, instinctul creator al maestrului.

Contează nu doar cantitatea de imagini grămădite în dezordine, precum se întâmplă adesea în cazul numeroșilor noștri urmași și epigoni. Însă în lucrările semnate de ai noștri în locul amestecului mecanic de imagini apare, ca o combinație chimică, o oarecare șarjă organizată. Pentru a ilustra, să recurgem la un exemplu din chimie. Formula acidului sulfuric este H_2SO_4 . Dacă mai plusați un atom de oxigen, se ajunge la sulfură acidă. Precum se vede, doar cu ajutorul unui atom de oxigen s-a obținut sulfura acidă, corp care are alte proprietăți decât acidul sulfuric. Prin urmare: în anumite condiții, cantitatea trece în calitate.

Ceva asemănător se observă și în domeniul poeziei. Versurile lui A. Pușkn, cele ale simboलिștiilor sau futuriștiilor sunt alcătuite în baza unor silogisme, ca o judecată sau narațiune cu o anume fabulă. Prezența întâmplătoare a câtorva imagini în poezie nu-i modifică acesteia esența. Aici esența, ce reprezintă șirul logic sau dezvoltarea unei anumite fabule, e cu totul alta decât în poezia imagismului.

Astfel: imagismul e un fenomen nou în chintesență.

Prin forma sa, poezia imagiștilor se aseamănă cu unele dintre noile ceastuște rusești sau tătărăști. Afinitatea constă în faptul că un șir de impresii provocate de lumea exterioară și alt șir de trăiri intime se conjugă fără vreo legătură logică între ele. Aceste petale răzlețe și bucăți de frunze sunt unite de o anume emoție poetică a autorului, implicându-le și pe ele în această sferă.

Să ilustrăm printr-o ceastușcă tătărăscă:

*Deschide din goana calului poarta,
Pentru ca soarele să cuprindă florile.
Cu ochii îi privesc pe toți,
Dar inima-i numai la tine.*

Sau:

*În ceaun de schijă
Ni se fierbe hrana.
Pasărea nu va ajunge acolo,
Unde se va afla capul de oștean.*

Precum vedeți, și aici e alogism, ca și în poezia imagiștilor.

Plus la asta, poezia imagiștilor e suprasaturată de imagini, pe când în ceastuște nu se remarcă asta.

Esențial în poezie e compoziția imaginilor. Celelalte componente ale ei – eufonia, ritmurile – le considerăm secundare, subordonate compoziției imaginilor.

Firește, noi respingem piciorul de vers, măsura și ritmica existente...

Ritmul trebuie să evidențieze concordanța și interacțiunea imaginilor înde ele.

O anumită strofică, elaborată și afirmată secole în șir, nu doar că nu este obligatorie pentru poet, ci chiar este ucigătoare pentru el. Pentru fiecare lucrare trebuie găsită o dispoziție strofică specială, ca-

racteristică spiritului acesteia. Opera creată în formele strofice, pe care poetul le-a izvodit pentru acest organism verbal, ar fi o floare vie. Lucrările în formă de sonet sau rondo – sunt flori de ierbar.

O atingere muzicală abia sesizabilă a unui cuvânt de altul îi oferă receptorului mai mult decât fanfarele vechilor rime exacte.

Până în prezent, de ocrotire specială din partea poeților s-au bucurat rimele compuse și inverse, rimele și asonanțele din cuvinte cu accentul variabil.

O atenție deosebită li se acordă amibelor ce se găsesc din abundență în versurile de la noi. (Probabil, autorul are în vedere compoziția *amibematică* a lucrărilor poetice, bazată pe paralelismul, repetițiile elementelor ei importante – versuri, demistihuri ș. a. –, imagini. – *Red.*)

Din calitățile esențiale ale poeziei contemporane reiese implacabil moartea verbului: poezia e metaforică, verbul este fără personalitate, de aceea verbul nu are ce căuta în ea. Uneori, verbul lipsește din construcția frazei și cititorul nu simte decât aroma verbului absent. Sau simte gustul verbului care nu există în limba noastră și care trebuie inventat. Deja există câteva lucrări scrise fără a se fi utilizat barem un singur verb. La imagiști, verbul are rolul unui biet cal al lui Prijevalski: dacă e prezent, e ca și neobservat. Iar de lipsește – nimeni nu-și face probleme. Și doar atunci, când sunt în bună dispoziție, găsesc de cuviință să coboare până la el...

În imagism, natura liricii s-a modificat categoric. Lirica și-a pierdut forma veche: modalitatea de cântec și muzicalitatea.

Asemeni lavei vulcanice la ieșirea din crater, emoția lirică a sufletului poetului se răcește: se naște imaginea.

Apare un nou gen de poezie – o oarecare sinteză a liricului cu epicul.

Lirica pură, precum era ea acceptată în trecut, a murit. Epopeea a murit.

Criza dramei a luat sfârșit odată cu moartea acesteia.

Este vie doar lirica. Există doar o formă nouă de lirică. Dacă

vor să trăiască, epopeea și drama trebuie să-și găsească forme noi.

În linii generale, noi prevedem formele viitoare ale epopeii și dramei.

Epopeea trebuie aruncată în proză. Unde mai pui că esențialul în proză ține de dezvoltarea unei fabule complexe și diverse. În proză, caracterul evenimentelor este relevat în procesul unui amețitor schimb cinematografic de fapte...

În dramă, cuvântul trebuie să joace un rol secundar, de serviciu. Triumful literaturii în teatru trebuie discreditat, subordonând cuvântul gestului actoricesc...

Îndepărtatul izvor al adevăratei arte dramatice se află în drama populară rusă și în *commedia dell'arte*.

Poetul unește obiectele străine unele de altele, obiectele aflate în diverse planuri existențiale, concomitent atribuindu-le o acțiune, o mișcare. Se naște o himeră cu o mulțime de înfățișări.

Noțiunea abstractă este asigurată cu trup și cu sânge: este determinat chipul unei noi ființe, care apare ca o nălucă sau ca halucinația unui miros. Și vă urmărește ca „dulăul demenței”.

Poetul și dătătorul de viață, și ucigașul: el însuși alege o cale sau alta.

Visul artistului înalță himerele. Iar în liniștea și frigul pustietății ele au împietrit.

Noi, imagiștii, am aruncat himerele din înălțime, și iată-le, la lumina zilei, chircindu-se în piața orășenească, uimind și șocând gloata de gură-cască...

Lucrurile lumii le acceptăm doar ca material pentru creație. Lucrurile lumii poetul le pătrunde cu voința sa de creație, le modifică sau izvodește lumi noi, ce curg pe orbitele indicate de el.

Imagismul e cu adevărat scoaterea acoperemântului de pe cuvinte și taine. Și ceea ce, de obicei, e luat drept nălucire, mistică, din alte lumi – în poezia imagismului este dezvăluit prin lumina lumii unice, adăpată de „neverbirea animalică”...

Toate simțurile noastre sunt extrem de acutizate și amesteca-

te. Un simț trece în altul: au apărut oarecare posibilități de recepție noi, o altă sferă a trăirilor.

Astfel, la S. Esenin receptarea luminii solare trece în miros:

*Azi soarele, ca pisica,
Din cereasca salcie
Cu lăbuța-i aurie
Cârlionții mi-i atinge.*

La A. Kusikov e o rafinată receptare a zilei ce pleacă:

*Ziua pleacă în vârful degetelor,
Frunza zice peltic ceva spre zare.*

Sau receptarea vântului:

Tremură și-mi bate-n geam – Piscicul preîntomnării – Cu o lăbuță strivită.

Iar A. Mariengof receptează după auz în tunicul orașului:

*Dinspre periferii vine cu-ncetul noaptea –
Drângănitof fiacru negru.*

Și V. Șerșenevici receptează relieful după gust:

*Ca un copil ce-a fugit de la dădacă – ochiul meu
Mănâncă spațiu și caramele verzi de muguri.*

La I. Gruzinov găsim atingerea luminii și sunetului ca două stihii afine, întrepătrunderea lor:

Ale rouăi scutece șofrănii.

*Și amuțește ziua transpirată.
Ca secerătoare debilă luna
Privește prin găurile cortului.
Supuse existenței nocturne
S-au stins ferestrele satelor.
Doar piuitul broscuțelor ude
Mai mișcă paiul lunar.*

Imagismul înseamnă poezie cosmică. Simțul cosmicității sâcâie și cere imperios să stabilești relații cu cea mai îndepărtate dintre stele, să stabilești relații cu cel mai depărtat bolid care rătăcește prin nemărginirile firmamentului...

Mă simt ca o verigă ce leagă trecutul de prezent, ca un bob ce crește din țărâna prezentului spre cerul viitorului.

Am izgonit din mine orașul mitocanilor și burghezilor. Sub aspect estetic, eu nu pot îndreptăți acel Oraș, în fața căruia s-au închinat Verhaeren, Whitman sau Marinetti. Eu, poetul contemporan, sunt obsedat de ademenirea ochiului, despre care vorbea Învățătorul, apoi, la sfârșitul celui de-al doilea mileniu, Walter Pater.

Pentru delicatul meu văz este insuportabil melanjul sălbatic de culori și linii al Orașului contemporan.

Acest lupanar de culori și linii trebuie supus voinței pictorului și poetului.

Otgoane de funingine și fum, otgoane de care spânzură ca norii fabricile și uzinele, ele trebuie împrăștiate cu colosale evantaie de culoarea mătășii celeste.

Însă eu nu vorbesc despre o liniște ateniană, nu despre liniștea anticei Elade vă vorbesc.

Ceea ce e antic, occidental – e prea puțin pentru mine.

Noi, imagiștii, inițiatorii unei noi epoci în artă și viață, suntem solii revoluției spirituale, crainicii unei nemaivăzute înfloriri a forțelor sufletești-spirituale ale omului ca personalitate de creație integră.

Noi suntem la fel de liberi și de minunați, subtili și războinici ca
activiștii Renașterii – Luigi Pulci, Pietro Aretino, Benvenuto Cellini.
Noi suntem punctul de pornire al Renașterii ce vine.

Ivan Gruzinov
(1920)

IMAGISTICA

...Astăzi, în secolul orașelor-caracatiță, în secolul locomotive-
lor, automobilelor și aeroplanelor, în fața artistului contemporan a
apărut o problemă foarte, foarte complicată – de a reda în versuri
și în tablou mașinile în goană, a le transmite recepția noastră ner-
voasă și haotică locuitorilor din New York, Chicago, Londra, Paris
sau Moscova. Pentru a reda recepția dinamică a omului secolului
XX trebuie... – În conformitate cu stricta metodă științifică din mij-
loacele creației artistice trebuie repartizate doar cele ce corespund
percepției contemporane. Psihologia experimentală trebuie să rez-
olve științific toate problemele legate de dinamismul percepției și
al gândirii noastre. Din punctul meu de vedere, de azi încolo obiec-
tul cercetărilor psihologiei experimentale trebuie să fie dinamismul
percepției noastre. Psihologii-experimentatori trebuie să studieze
dinamica percepției noastre prin cifre, formule și legi. Întâi de toa-
te, trebuie să stabilească ce feluri de tropi corespund recepției noas-
tre contemporane, dat fiind că tropii totdeauna au reprezentat cele
mai puternice mijloace artistice pentru transmiterea unei recepții
dinamice maxime în toate epocile.

Dacă recepția noastră s-a modificat odată cu fiecare epocă cul-
tural-istorică, ar fi trebuit să se modifice și tropii, de la Homer spre
noi. Psihologia trebuie să constate pe cale experimentală ce tropi îi
corespundeau lui Homer și care ne sunt caracteristici nouă.

Firește, psihologia experimentală contemporană nu se află de-
cât la stadiul copilăriei sale. Cu toate studiile lui Weber, Fehner,
Helmholtz, Wund, Ament, Delbeff, Ebbingauz, Lipps, Celpanov și
mulți alții, problema evaluării fenomenelor psihologice se află de-
ocamdată la un stadiu embrionar. Acum abia-abia de se pot evalua
doar grosolanele senzații obișnuite. Astăzi încă nu poate fi vorba

despre evaluarea unui complex întreg de senzații – recepții. Prin urmare, astăzi tropul nu poate fi nicicum evaluat. Însă eu sunt convins că foarte curând psihologii-experimentalisti vor avea posibilitatea să evalueze intensitatea fiecărui trop. Acum psihoexperimentalismul se află în preajma evaluării exacte a celor mai complicate procese psihice. Curând, psihofizica și psihofiziologia vor evalua ce putere de iritare și excitație produce un trop sau altul. Sunt convins că psihologii-experimentatori vor demonstra, o dată în plus, că evaluarea statistică a tropilor din „Topologia” mea și toate concluziile la care am ajuns referitor la evoluția cantitativă și calitativă a tropilor corespund realității. Nu doar sub aspect statistic, ci și pe cale experimentală vor stabili că astfel de genuri de tropi pe cale de dispariție, cum ar fi paralelismul comparațiilor și perioada comparativă, extinse în câteva zeci de cuvinte, corespundeau recepției primitive a lui Homer – statică, neîndemânică, calm-echilibrată. Din contră, comparațiile laconice, din două-trei cuvinte, corespund cel mai mult modului nostru contemporan de receptare nervos, sacadat.

Imagiștii nu trebuie să folosească deloc și nici nu folosesc tipurile de tropi pe cale de dispariție. Ei cultivă comparația compactă. Utilizând doar comparația laconică, ei pot atinge maximum de expresivitate, când aproape fiecăre cuvânt va conține un trop. Comparația laconică, drept cea mai compactă imagine, deține primul loc ca intensitate.

Deocamdată, și în lingvistică, și în psihologie rămâne absolut necercetată problema tropilor. Astăzi în știință mai domină neștiințifică (anume – neștiințifică) opinie că: „Proprietatea esențială a tropilor constă în picturalitatea și evidența lor.

Tropii sunt astfel de cuvinte, astfel de expresii și astfel de locuțiuni lingvistice, care trezesc în imaginația cititorului o expunere vizibilă sau vie, o imagine pitorească a obiectelor, fenomenelor, întâmplărilor și acțiunilor. Menirea tropilor e de a explica necunoscutul prin cunoscut”.

În lingvistică, problema tropilor nu este elucidată mai bine de-

cât în manualele de teorie literară. Chir și savanți precum Potebnea și Veselovski nu s-au depărtat prea mult de tratarea elementar-școlărească a esenței tropilor.

După Potebnea, imaginea (metafora) e ceva mult mai simplu și mai clar, iar scopul imagisticii constă în apropierea imaginii de înțelegerea noastră, în caz contrar imagistica este lipsită de sens. Prin urmare, imaginea trebuie să fie mai înțeleasă decât ceea ce explică ea. (Acestea sunt tezele lucrării sale capitale „Note despre teoria literaturii”.)

Tropul este cel mai puternic mijloc de reproducere a reprezentărilor dinamice.

În psihologie, reproducerea reprezentărilor se numește procesul reînnoirii acelor senzații, care cândva au existat în conștiința noastră în urma excitării nemijlocite a organelor senzoriale și care apare din nou în memorie chiar și în absența excitanților externi ce le provocase. Reprezentarea înseamnă reproducerea senzațiilor. Senzațiile noastre se păstrează în conștiință și sunt transformate în reprezentății. Dacă senzațiile ar dispărea definitiv în urma încetării stimulărilor externe, nu ar mai exista viață sufletească. Totdeauna reprezentările sunt mai slabe, mai palide, mai stinse decât senzațiile. Spre exemplu, reprezentarea noastră despre pădure e mult mai slabă decât receptarea directă a pădurii.

Însă, prin intensitatea sa, reprezentația doar se poate apropia de cea a senzației, dar fără a o egala cândva. Iar esența tropilor constă anume în reproducerea cât mai intensă a senzațiilor. Cu cât comparația este mai puternică și mai originală, cu atât e mai clară reprezentarea în conștiința noastră. Este absolut fondată cerința imagiștilor: fiecare trop artistic trebuie să fie obligatoriu nou și original. Pentru că cea mai acută și puternică senzație este cea a nouității. Fiecare trop, ca o înghițitură de cvas tare, trebuie să bată în nas. O comparație repetată nu e doar plagiat, ci și prostie. Imagiștii nu se tem de comparații nefirești, forțate, riscante, deoarece absolut toate comparațiile (chiar și cele clasice, pușkiniene) sunt la fel de ne-in-

tensive și riscante – ei se tem doar de comparații reluate, repetate. Nu ar trebui să existe împărțirea în comparații firești și nefirești: nu există decât comparații slabe și puternice, noi și uzate.

Deja Potebnea spunea că imagismul cuvântului înseamnă poezicitatea lui. Iar astăzi cuvântul ca atare (după mine – nu o imagine sau o imagine palidă) nu trezește în conștiință niciun fel de reprezentări. În acest caz, e totuna de oricât de multe ori ar exclama poetul „groaznic, groaznic” sau „tristețe, tristețe”, el nu va produce nicio impresie: în fața mea eu nu văd nimic, decât cuvintele despre groază și tristețe. Clasicii noștri care au utilizat rareori imaginile, prin folosirea permanentă a unor și acelorași cuvinte, precum tristețe și groază, ne-au dezvățat să mai simțim dincolo de cuvânt groaza și tristețea; groaza și tristețea reale. În conștiința omului contemporan cuvintele „groază” și „tristețe” nu trezesc reprezentarea groazei sau a tristeții.

Altfel e recepția noastră contemporană.

Astăzi este necesară o imagine artistică originală. Și cu cât vor fi mai multe imagini în propoziție și cu cât mai surprinzătoare vor fi ele, cu atât mai dinamică va apărea reproducerea reprezentărilor. Încărcătura versurilor cu imagini este direct proporțională cu dinamismul percepției noastre. Principiul imagistic de număr maxim de tropi oferă posibilitatea să găsească limita intensității de care este în stare percepția noastră.

Cantitatea maximă de tropi a dus la două principii noi: politropismul și multitropismul.

Când aproape fiecă cuvânt conține un trop, în mormanul imagistic o imagine poate contraveni alteia, ba mai mult – o parte a aceleiași imagini s-ar putea opune celeilalte jumătăți. Însă imagiștii nu se tem de catahreză. În fraza imagistică nu poate exista divizarea în trop principal, trop de gradul doi sau trei. În aceeași propoziție fiecă trop nu poate aprofunda și amplifica vreun trop principal. Din contră, fiecă trop, ca entitate, nu este deloc legat cu tropii vecini. Politropismul înseamnă maximă imprevizibilitate și noutate în combinarea imaginilor.

Politropismul corespunde modului de recepție sacadat, nervos al orășeanului contemporan. Sau politropismul duce intensitatea receptării până la extremă, până la erecție.

Spre exemplu, la V. Șerșenevici:

*Pe firmament albul pupilei ca pe o lună
Să-l înșurubez – lampă de o sută de lumeni.*

Pupila se află, concomitent, sub focul încrucișat a două comparații – comparația cu luna și cea cu lampa electrică.

Dar odată cu politropismul trebuie să ia amploare și metoda monotropismului, acesta presupunând o imagine (metaforă) deplină, exactă, desfășurată simetric pe ambele-i părți.

Să zicem, la A. Kuskov:

*Ca un pui de stăncuță răpus
Ciupește-n gene lacrima zgârcită.*

Sau despre un buștean:

*Atât de adânc pătrunzând cu taina rădăcinile,
Tăcut, tăcut el își încruntă gândul.*

La Șerșenevici:

*Când văzul amantului va sări
Ca prin cerc clovnul, ca printre buze.*

În toate imaginile reproduse aici între ce e comparat și cu ce e comparat e semn de egalitate.

Pe parcursul a douăsprezece de veacuri, de la poezii clasici ai înfloririi naționale din sec. VII și VIII, Hitamaro și Akahito până în prezent, poezia japoneză a creat modele de imagini în ce privește

frumusețea liniilor lor sigure.

Acum, când chiar K. Balmont a început să evite tropii stereotipi și când fiecăruia poet nou scrie cu tropi proaspeți și viguroși, nu mai e suficient ca tropul să fie doar nou. Acum este important gradul său de originalitate, contează calitatea sa. Drept criteriu al originalității tropului poate servi gradul său de dificultate în receptare. Tropologia a elaborat o scară de dificultăți tehnice pentru diverse categorii de tropi. A compara abstractul cu abstractul sau chiar cu concretul e cu mult mai ușor, decât să compari concretul cu abstractul sau chiar cu concretul. Concretul (mai bine spus, materialul, substanța limitată în spațiu și în formă solidă), cum ar fi spre exemplu samovarul sau troțuarul, a le compara cu ceva concret – e foarte ușor. Însă abstracția „futurism” este ușor să o compari cu ce dorești – cu un fantă de țară, cu un crocodil de iulie, cu alt crocodil de Nil, cu muntele Kazbek, cu un dulap, cu o casă în flăcări ș. a. m. d., fiind necesar doar să-i oferi comparației o legătură logică exterioară, mecanică. A compara, însă, obiecte concrete, cum ar fi scaunul sau samovarul, este extrem de greu: numărul posibilelor comparații este foarte mic. Numărul de comparații concrete prin intermediul concretului de regulă e considerat infim (există astfel de obiecte concrete greu de comparat, încât elementele cu care pot fi în atare ecuație nu ar fi mai mult de două, trei), iar numărul de comparații abstracte prin concret ajunge la mii. De mult timp deja, mulți foiletoniști de ziar și critici literari au început să folosească un verb atât de expresiv, flamboiant, metaforic, încât mai în fiecare cuvânt se tănuiește un trop. Însă acest „imagism gazetăresc” nu are nicio valoare. De obicei, ei compară noțiuni abstracte cu ceva concret. În mare, futuriștii își umplu lucrările cu astfel de tropi elementari, în care noțiunile abstracte, precum sunt viața, sufletul, dragostea, fericirea, tristețea ș. a. m. d., sunt comparate cu ceva concret.

Imagiștii nu utilizează imagini abstracte, ci doar concrete.

Spre exemplu, la A. Kusikov:

*Semiluna aruncând bumerangu-i de aur,
Din câmp revenea după deal.*

Sau:

*În cuiburi ochii, pupilele de grauri
Din soare și din lună smulg mereu păiușe.*

La Șerșenevici:

*Cu tirbușonul luminii de lună
Sunt scoase din izbe dopurile ferestrelor.
Afluxul nalților pomeți va lovi digul nasului.*

Sau:

Și cutele buzelor ca pliurile armonice.

Până în prezent nu a existat decât eclecticismul imaginilor. De aici încolo trebuie să existe unitatea imaginilor. Nu trebuie să fie imagini întâmplătoare. Toate imaginile trebuie unite de cercul acceptării moniste a realității prin modul reținut al imaginilor sau prin oarecare mod de viață, sau printr-un oarecare domeniu spiritual.

Imaginile nervoase, împrăștiate ale lui Vadim Șerșenevici sunt unite de psihologia urbanismului, iar imaginile (metaforele) Orientului și ale Coranului din poemele lui Aleksandr Kusikov sunt unite de un neo-sufism, să zicem (mai ales în „Coevanghelerian” și „Al-Kadre”).

Unitatea tropilor constă în deplina lor invariabilitate. Dar, fi-rește, invariabilitatea tropilor nu înseamnă și monotonia lor. Monotonia apare doar la maestrul slabi care, din lipsă de noi teme și noi dezvoltări ale temei vechi, încep a compara o pupilă ba cu una, ba cu alta, ba cu a treia (și tot așa, la infinit, până la greață), sau o lună

oarecare o compară ba cu o găscă, ba cu o rață, ba cu o lebădă, ba cu capul, ba cu pletele, ba cu ochiul, ba cu urechea, ba cu nasul, ba cu gura (și astfel la nesfârșit, mai că pentru întreaga viață).

În concluzie:

Pentru artistul contemporan al cuvântului sunt necesare:

1. Un număr maxim de tropi, când aproape fiecare cuvânt conține un trop.

2. Boicotarea genurilor de tropi pe cale de dispariție.

3. Noutatea și originalitatea obligatorii pentru fiecare trop.

4. Politropismul și monotropismul.

5. Tropul concret în locul celui abstract.

6. Unitatea tropilor.

Și totuși, profanilor imagismul nu li se va părea decât o transcripție convențională, un fel de predică în care fiecă cuvânt este obligatoriu rostit cu oarecare schimonosire.

Ippolit Sokolov
(1921)

EXPRESIONISMUL

CARTA EXPRESIONISMULUI¹

1. „Ziua de astăzi este ziua de mâine a marilor sărbătoriri” (Cuvintele lui Poprișcin²).

Când noi, expresioniștii, atacăm eroic, în poezia rusă e calm ca pe Șipka³.

2. Împreună cu simbolismul și akmeismul, în mormântul frățesc al poeziei au fost îngropate și futurismul, prezentismul, imagismul, eufuismul.

3. Un grup de imagiști a încercat să clinească din loc poezia de stânga. Însă imagismul nu e o școală literară aparte, ci doar un procedeu tehnic. Imagismul nu e ziua prezentă, ci ziua de ieri. În 1919, imagismul însemna deja anacronism. Perioada înfloririi sale a fost prin anii 1913-1915. Clasicii imagismului, Maiakovski, Șerșenevici, Bolșakov și Tretiakov au atins o atare culme, încât după 1915 pot fi doar amintiți, dar nu și continuați (dovadă: fie doar și versurile imagiștilor de azi). Ba mai mult, din punctul de vedere al imagiștilor grupul imagist de astăzi e unul al pseudoimagiștilor: Ei sunt imagiști de ziar: imagismul lor nu face mai mult decât imagismul din foiletoanele gazetărești. Ei nu sunt imagiști, ci hiperbolizatori. În totalitatea sa, acest imagism nu e decât o speculație ce mizează pe ignoranța publicului. Ceea ce imagiștii dau drept imagism nu e decât un futurism prost. Aici e sfârșitul imagiștilor! Vulgarizatorii imagismului deja nu mai există (bineînțeles, sub aspect ideatic, nu fizicește).

4. Marele futurism, conducătorul căruia, în Italia, a fost Marinetti, în Anglia – Ezra Pound, în Franța – Guillaume Apollinaire și în Rusia – Vladimir Maiakovski, astăzi nu e decât o grămadă de gunoi de grajd. Futurismul rus a murit din cauza că în cei 9 ani de existență s-a risipit într-o mulțime de fracțiuni răzlețe. Fiece frac-

țiune cultiva doar un anumit aspect al futurismului. Marinettiștii pur-sânge, clasicii imagismului, Maiakovski, Șerșenevici, Bolșakov și Tretiakov au fost Don Quijote de doar o singură înfățișare. În numele limbajului viitorului, cubiștii Krucionâh și Hlebnikov distrugeau doar sintaxa noastră indecentă și etimologia noastră obscenă. Centrifugiștii-ritmiștii Bobrov și Bojidar au dus problema ritmului până la înălțimi ametoare. Ehist-eufonistul Zolotuhin și-a împins virtuozitatea în domeniul armoniei de final, pare-se, până la un șarlatanism necamufat. Fiece fracțiune a futurismului cultivă doar ceva singular: imagiștii – metafora, cubiștii – noua sintaxă și noua etimologie, centrifugiștii – ritmul, iar eufoniștii – rima și aso-disonanța.

5. Noi, expresioniștii, nu negăm pe nimeni dintre precursori. Însă doar imagismul sau doar cubismul, sau numai ritmismul pentru noi e îngust, sufocant. Dorim să unim activitatea tuturor fracțiunilor futurismului rusesc. Expresionismul înseamnă sinteza întregului futurism. Însă nu vom fi niște neo-futuriști. Ne sunt scumpe nu atât realizările futurismului, cât tradițiile sale.

6. În industria noastră poetică este necesară o revoluționare a metodelor de producție – ea constituie scopul nostru. Va trebui să transpirăm la strânsul gunoaielor vechiului ritm, vechii strofice și vechii eufonii.

Dorim:

a/ să reprimăm în noi toate principiile vechii versificații, considerate neclintite de la Homer – la Maiakovski, și să ajungem la o nouă versificație cromatică. Toate vechile sisteme de versificație erau bazate pe sunetul respiratoriu și nu pe înaltele sale calități muzicale. Noul sistem de versificație cromatică va fi constituit conform schemelor strict matematice ale gamei ultra-cromatice din 40 de note i-e-a-o-u nu doar cu diezi și bemoli, ci și cu cvartdiezi și cvartmoli (au fost extrase tonurile cvartice);

b/ să creăm polistrofica;

c/ să atingem eufonia supremă.

Frunțile noastre trebuie să fie berbeci buni pentru spargerea vechii poetici. Noi nu trebuie să fim revoluționarii care strigă: „Trăiască Konstantin și soția sa Constituția!”

7. Numai noi, expresioniștii, vom putea realiza ceea ce dorim – ceea ce nu au reușit să facă futuriștii: dinamica recepției și dinamica gândirii noastre.

Numai noi, expresioniștii, vom găsi în recepția noastră maximum de expresivitate.

8. Expresionismul, drăcia dracului, prin importanța sa istorică va însemna deloc mai puțin decât simbolismul sau futurismul.

9. Nouă înșine: „Nu te teme, turmă mică; pentru că Tatăl nostru vă dă cu plăcere Împărăția”. (Luca, 12/32).

Ippolit Sokolov

Notă biografică: expresionismul s-a născut în capul lui I. Sokolov; botezul de taină avându-l pe 11 iulie 1919 pe estrada „Uniunii poeților din întreaga Rusie”. Uniunea poeților.

19. Toamna. 19.

1. *Expresionismul* – poetul de 17 ani Ippolit Sokolov declara: „Expresionismul s-a născut în capul lui I. Sokolov; botezul de taină avându-l pe 11 iulie 1919 pe estrada «Uniunii poeților din întreaga Rusie»”. Până la acest moment Sokolov se considera efuist, adică adept al poeziei alambicate, prețioase, de fapt fiind evidente influențele lui V. Șerșenevici și K. Bolșakov. Camaradul său de acțiune expresionistă a fost poetul și pictorul Boris Zemenkov. Din primăvara anului 1920 din grup mai făceau parte Guri Sidorov, Serghei Spaski, B. Lapin, E. Gabrilovici.

2. Aksenti Ivanovici Poprișcin – protagonistul nuvelei lui N. V. Gogol „Însemnările unui nebun”.

3. Referință la luptele de la Pasul Șipka, 1877.

EXPRESIONISMUL

Dacă impresionismul cultivă efemerele, momentanele, clipele scurtissime ale unor impresii slăbite, nevrotice, superficiale, ale unei receptii exclusiv pitorești a culturii europene în proces de îmbătrânire, expresionismul a avansat o viziune de profunzime, aproape metaforică, echilibrată și calmă asupra epocii noastre – cea a monumentalismului.

Dacă impresionismul caută senzația de suprafață pe care o produce obiectul, expresionismul dorește o cunoaștere în profunzime a obiectului.

Impresionismul ține de o receptare superficială a lumii de către Europa ce îmbătrânește. În schimb expresionismul înseamnă receptarea în profunzime de către Noua Europă.

Războiul și revoluția ne-au impus să simțim și să îndrăgim materialul, obiectul ca atare.

La hotarul dintre două culturi, pentru noi impresionismul și expresionismul au devenit două viziuni esențiale asupra lumii.

De aici încolo, în loc de maxima impresie trebuie să iasă în prim-plan maximumul de expresie.

II

Arta veche înseamnă o receptare pasivă a obiectului.

Expresionismul înseamnă activism.

Ar fi arta oglinda epocii?

Bineînțeles, această teorie a reflectării exterioare a epocii este extrem de superficială, plată.

Arta nu trebuie să însemne reflectarea, ci exprimarea epocii noastre. Arta nu trebuie să reflecte revoluția, ci să-i exprime măreția.

Arta expresionistă contemporană înseamnă anume arta revoluției noastre. Arta expresionistă nu reflectă nimic și nici nu reprezintă nimic, ci doar exprimă și constată epoca noastră.

Expresionismul înseamnă constructivism.

Constructivismul expresionist reprezintă cea mai simplă (rentabilă) și cea mai oportună exprimare a esenței obiectului.

Simplitatea (economia) și oportunitatea (utilitatea) – iată două mari principii ale epocii noastre – cea a expresionismului.

III

Expresionismul e taylorism* în artă.

Principiul de bază al expresionismului și cel al taylorismului e unul și același: „rezultat maxim în urma unei minime acțiuni”.

Expresionismul și taylorismul înseamnă nimic în plus, nimic întâmplător!

În poezie, în teatru, în pictură și arhitectură, expresionismul înseamnă stilul taylorist.

Principiul economiei și utilitarismului vor avea stilul taylorismului în gândirea contemporană (algebrizarea discursului), în artă (constructivismul expresionist), în tehnică, în viața cotidiană, în mobilă, în vestimentație, în maniera de a vorbi, în modul de a tăia unghiile.

Ippolit Sokolov
(1920)

**Taylorism* – de la numele inginerului și economistului american F.W.Taylor (1856-1915). Teorie și practică potrivit căreia maximul de eficiență în utilizarea mașinilor și a forței de muncă manuală se obține prin aplicarea principiului muncii simplificate, adică teza că munca simplificată este cu necesitate mai eficientă decât cea complexă.

PREFAȚĂ LA VOLUMUL „MOLNIANIN” („GROMOVNIC”)

(Despre expresionismul mondial)

Cititorul meu, Domnule!

Îndreaptă-ți delicata atenție spre minunatele metamorfoze ale poetastrului moscovit. Acest cuceritor de budoar, Narcis Mezinin și Pașukanis, cât de repede s-a dus sub drapelele vânturate ale „războiului și răutăcioaselor furtuni existențiale!”, cum acest crai-nic, strălucind cu așchiile urbano-marinettismului, a zângănit din „spiritul” său „creator” (lozinca) pace bordeielor, război palatelor.¹ Însă războiul s-a terminat și – unde sunteți voi – au! – vultani ai futurismului rus? Din toate crăpăturile au ieșit neplăcut mirositori *nepmani*², înjghebând ceva asemeni adunării constituante „pentru demolarea valorilor de până la război”. O companie întreprinzătoare a petropolisienilor³ chiar și-a organizat micuțul ei Parnas(iaș), cu un ochi trăgând spre brambureala moscovită. Și toate acestea pentru... a încerca să-și încheie socotelile cu vechea noastră poezie, în modul în care oștirile imperialiste ardeau ceea ce furaseră ele de pe la moșii în timpul retragerii lor.

Iată de ce: acordându-ne lirele de fier într-o tonalitate lirică, unică indicată lor, nădăjduim că toate cele comise pe aceste file nu vor contraria delicatele urechi ale Parnasului [rev.(oluționar)] din Moscova.

Dar oare nu crezi cumva tu, cititorule, că, neascultând muzica duhurilor revoluționare calibrul șaisprezece țoli, noi vom începe să cântăm *casta diva* a slăbănogului Fărămuză (*Bezmuz*)? – „Nu ni-i de răs, nu ni-i obidă, strașnic nu ne e să te mângâiem”. Nu presupui

tu, cititorule, că, ducând la capăt blindajul loviturii (de stat) revoluționare, noi am putea să ne transformăm în măgulitorul monument al poeziei universale, tradițiilor și?...

Însă aici deja noi înșine vom striga „Au!” futurismului nostru și – la revedere.

Autorii: (***Boris Lapin, Evgheni Gabrilovici***)
(1922)

P. S. Glasul de liră răsună doar de pe acele culmi, unde luminează cuceritor și nestinse numele uncheșilor noștri: Aseev, Aksi-onov, Becher, Bobrov, Ehrenstein, Pasternak și Hlebnikov, cu care astăzi aproape că se epuizează expresionismul mondial.

1. Pace bordeielor, război palatelor – lozincă din timpul revoluției burgheze franceze din sec. XVIII, extrasă din opera scriitorului Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort (1741-1794).

2. *Nepmani* – de la: NEP – Noua Politică Economică.

3. Petropolisieni – din: Petropolis, alias Petersburg.

PREFAȚĂ LA „1922-A CARTE DE VERSURI”

Eu presupun că esteții locali din *bric-a-brac* (aici: ceea ce ar ține de flecușetele colecționarilor – *L.B.*) ar putea să ne învinuiască de epigonism, neo-futurism (precum se știe, futurismul constă în excursia pe Dansoturn a „urbanismului luminat”, plus confort și construcție) și de alte păcate, dacă acești domni vor binevoi să-și arunce pensulele, zincul și foarfecele lor ÎN ONOAREA modestei mele Muze. Nu în zadar vorbesc cei ce se consideră schimbul de mâine al artei cu care nu prea au nimic în comun: „noi vom studia exemplele INDUSTRIEI, noile invenții, limbajul oral și gazetăresc, gesturile SPORTIVE și celelalte”, și încă: „noi nu ne mulțumim cu surogatul colectivist”. Toate acestea sunt foarte elocvente, deoarece factorii ideologici sunt morți și gândurile TICĂLOSULUI convertit la futurism sunt la fel de interesante (dovadă stând înclinația de a teoretiza) ca și cugetătorul cal „dezi” sau șoarecii albi ai dresorului Durov. „Kant e îngropat”, astfel că nu rămâne nimic mai mult decât dada!

Lăsată testamentar nouă de Părinții Lumii prin Jukovski și Novalis, viața în poezie a degenerat în scamatorie și cabotinism. Greu-scuipatul a atins o înaltă treaptă de expresie.

Dragă cititorule! Ia aminte că, în sfârșit, cărțile vor duce spre conștientizarea lumii ideale.

*Zweifle an der Aonne Klarheit,
Zweifle an der Sterne Licht,
Leser, nur an meiner Wahrheit
Und an deiner Dummheit nicht.**
Schelling

În ce privește constructiviștii, ei oricum vor restabili ordinea lor josnică în pofida fidelității san-franciscane:
PREGĂTIȚI-VĂ DE EXPOZIȚIA UNIVERSALĂ.

Boris Lapin
„Moskovski Parnas”, 15.10.1922.

* În ger. în origina: „Îndoiește-te de claritatea lui Aonne, / Îndoiește-te de lumina stelelor, / Însă, cititorule, nu te îndoi / Doar de-nțelepciunea mea și prostia ta”.

NICEVOKI (Nimicniciștii)

MANIFEST DE LA NICEVOKI (NIMICNICIȘTI)*

Lugubru-prelung dăinuie în văzduh dangătele de îngropăciune ale clopotului de aramă. Pe drumul vieții, acoperit de praf și presărat cu măracini, în tristul dangăt se leagănă sinistrul dric al morții, pe care se află trupul cadaveric, uscat, fără vlagă al poeziei, întins în coșciugul înjghebat în pripă și eliberat conform unui cupon de larg consum. În urma dricului, împleticindu-se, șontâcăind, rumegându-și în tăcere lacrimile, vin brumații bătrânei, veteranii și invalizii poeziei, mătăhăind, mătăhăind din tremurătoarele membre senile, slăbite, iar din urmă morfolesc din picioare cei mai impertinenți dintre obrăznicăturile poeziei care a și murit deja: futuriștii de toate soiurile, imagiștii, expresioniștii – grupuri, grupulețe, grupușoare-grămăjoare.

Și doar din depărtare privim la astea toate noi, nimicniciștii, care am diagnosticat paralizia și am constatat cu o exactitate matematică deznodământul letal.

O, mare poet, gigant și titan, ultim luptător din fosta armată a glorioșilor, Vadim Șerșenevici, bucură-te și transmite-ți bucuria prietenului tău Mariengof, autorul înalt-apreciatei „Magdalene”, șoptește-i la ureche lui Esenin că nici tu și nici urmașii tăi nu va trebui (să procedați) cum:

*Vadim Șerșenevici în fața gloatei șterse, precum atletul,
Greutatea de-o sută de puduri a capului meu o ridică.*

Vouă, celor care ați scris volumul de poezie „Noi”, vă înmânăm manifestul nostru. Citiți-l și iscăliți-l.

Sumbrul cortegiu al morții s-a oprit la marginea mormântului proaspăt săpat, iar bulgării umezi de humă lovesc răsunător și tâmp

în capacul de plop al epocilor. Eterul absoarbe sunetele și le înghite, iar Viața, dată de soare, își revarsă razele vitalității peste minunatul spațiu tridimensional.

Din partea nimicniciștilor, prezidiul:
M. Agababov, A. Ranov, L. Suharebski
(1920)

* Grupul moscovit „Nicevoki” („Nimicniciștii”) a existat cam pe durata a doi ani (1920-1921), fiind ca un ecou, în inevitabilă stingere, a celebrei grupări europene a dadaiștilor. Era, deci, pe timpul când nucleul dadaist se resorbea în mai influenta, deja, partidă a suprarealiștilor.

„Nimicniciștii” ruși au reușit să publice două almanahuri nu prea voluminoase – „Vouă” și „Lada câinilor” (sau: câinească), ambele apărute la editura „Hobo” din Moscova, în 1920 și 1921.

În componența grupării intrau Riurik Rok, Lazar Suharebski, Aetii Ranov, Serghei Sadikov, Elena Nikolaeva, Susanna Mar, Oleg Erberg, Boris Zemenkov.

DECRET DESPRE NIMICNICIȘTII POEZIEI

În numele Revoluției Spiritului declarăm:

1. Orice poezie, care nu-i oferă creatorului o abordare individuală, ce nu determină o viziune și o percepere specială a lumii, caracteristice doar subiectului dat, ce nu operează cu sensul interior al fenomenelor și lucrurilor (sensul – nimicul din punct de vedere spiritual, și ca materie) drept obiect cercetat, ca și cuvânt în acest moment al timpului – din acest august al anului 1920 – Este Anulată.

2. Persoanele depistate ca răspânditoare de semne ale poeziei anulate sau că ar falsifica semnele *Nimicpoeziei (Poeziei Nimicniciste)* vor fi deferite Tribunalului Revoluționar al Nimicniciștilor, alcătuit din: Boris Zemenkov, Riurik Rok și Serghei Sadikov.

3. În numele colectivizării volumului de producție-marfă a primordialității mondiale și a Măștii Nimicului, a venit timpul pentru a curăța poezia în mod forțat de elementul tradițional și artizanal-poetic gunoios. Pentru materialii și idealii șablonarzi, un atare început nu există: pentru ei, aceasta înseamnă – nimic. Noi suntem cei dintâi care ridică cărămizile răscoalei pentru Nimic.

Noi (suntem) nimicniciști.

4. Trucul crizei contemporane a fenomenelor lumii și percepției vizionare este șocant de Nimicnicist: criza – e în noi, în spiritul nostru. În *poetopere* această criză se rezolvă prin vlăguirea imaginii (metaforei), măsurii, ritmului, instrumentării, finalizării. (Unicul curent vital, deocamdată, în poezie – imagismul – noi îl

acceptăm ca pe o metodă individuală.) Vlăguirea va reduce arta la zero, la Nimic, o va nimici. Scopul nostru e de a secătui poetocreația în numele Nimicului. De a broda pe canavaua verbală perceperea unității și dumerirea lumii, imaginii ei, culorii, mirosului, gustului ei ș. a. m. d.

Așadar, izvoarele Totului pornesc din Nimic. Mijlocul reprezentării prin intermediul unui șir $n+1$ (în care n = mijlocul noii reprezentări) – să ducă la raportul: $n+1 = \text{infinitudinea} = \text{Nimic}$. De unde:

5. În poezie nu există nimic, ci doar – Nimicniciști.

6. Viața duce spre realizarea lozincilor noastre:

Nu scrieți Nimic!
Nu citiți Nimic!
Nu vorbiți Nimic!
Nu publicați Nimic!

*Rostov pe Don. August 1920. Biroulnimicreației: **Susanna Mar, Elena Nikolaeva, Aerții Ranov, Riurik Rok, Oleg Erberg.***

*Secretar principal: **Serghei Sadikov.***

*Pe 17 aprilie 1921, prezentul decret a fost semnat, la Moscova, de expresionistul **Boris Zemenkov**, care a trecut în Staniștea Nimicniciștilor Ruși, fiind cooptat în Biroulnimicreației.*

BIOCOSMISMUL

POEZIA BIOCOSMICĂ*

(Prolog: sau primul grad)

În față ne stau sarcini mari – din acest motiv răsturnăm fel de fel de credințe ambulante, idei, astfel că nouă, celor care ne-am răsculat contra prejudecăților, viitorul ne este deja îndatorat. Cel mai puțin caracteristic ne este simțul respectului, nu suntem deloc impresionați de măreția necesităților naturale. Primul și ultimul nostru dușman este echilibrul ordinii naturale. Oare ar exista arginții pentru care am trăda, ca Iuda, lăsând în voia necesității existența noastră, lumea în care trăim, buchetul de flori pe care-l mirosim?

Noi susținem că astăzi la ordinea zilei apare necesitatea de a pune cu toată fermitatea problema despre realizarea nemuririi personale.

E timpul de a se lichida necesitatea sau echilibrul morții naturale. Deoarece fiecă legitate exprimă doar echilibrul provizoriu al unor sau altor forțe. Face doar să se introducă forțe noi sau să fie anihilate o parte din cele aflate în acțiune – și respectiv echilibrul se dereglează. Dacă vom mișca forțele al căror scop este realizarea nemuririi, atunci ele, oricât li s-ar împotrivi alte forțe, vor putea distruge echilibrul morții, pentru a oferi în schimb echilibrul nemuririi. Deoarece, înainte de toate, fiecă viață tinde spre echilibrul nemuririi.

În ordinea de zi includem și „victoria asupra spațiului”. Noi spunem: nu doar *aviazborul* – ceea ce e foarte puțin, – ci *cosmozborul*. Astfel că pământul trebuie să devină o navă cosmică dirijată de înțeleapta voință a unui biocosmist. Ne șochează faptul că pământul se aseamănă unei capre priponite de păstor – soarele, rotindu-se veșnic pe orbita acestuia. E timpul să-i prescriem pământului

o altă cale. Ba chiar e timpul să intervenim și în modificarea traseelor altor planete. Nu se mai poate să rămânem doar spectatori și să nu fim participanți activi la viața cosmică. Iată de ce a treia noastră sarcină constă în resuscitarea celor morți. Grija noastră ține de nemurirea personalității în deplinătatea forțelor sale spirituale și fizice. Reînvierea morților înseamnă restabilirea deplin-funcțională a celor din sicrie. Aceasta nu înseamnă că noi cădem cumva în hăul religiei și al misticismului. Suntem prea lucizi, declarându-le război religiei și misticității.

Anume în aceasta constă biocosmismul nostru. Bineînțeles, el constituie o enormă cutezanță. Însă măreția și cutezanța ofensează și noi deja vedem surda și netăinuita ură – pentru că biocosmismul umilește orice idei, orice ideologii. Însă noi suntem optimiști, nu demenți. Demenți sunt cei care vor să facă oamenii liberi și excepționali în afara biocosmismului. Ei se aseamănă lui Robespierre care a început-o cu dorința de a face omenirea fericită, dar ajungând la gândul de a o nimici. În afara biocosmismului, orice idilă despre „fericirea terestră” nu e decât cea mai nocivă iluzie, începutul unei tiranii monstruoase.

Avem de îndeplinit sarcini uriașe. Părem noi a avea fizionomii posace și sumbre, ca cele ale monahilor și dictatorilor? Deja avem o altfel de psihologie. Pe traseele biocosmice ne simțim excelent, simplu și vesel, în această privință depășindu-l pe cirenaicul Aristip din Cirene. Aidoma băiețelului ce-și rostogolește cercul, noi creăm biocosmicitatea. Zâmbitori și bine dispuși, realizăm nemurirea, chemăm spre cimitir și suntem pregătiți fără griji pe șantierul navelor biocosmice.

Suntem creatori. Deja am și fondat *Creatoriul biocosmiștilor*. Pentru mințile neștiutoare *creatoriu* sună ca și *crematoriu* – și ei, de fapt, au dreptate. Noi într-adevăr trebuie să ardem mult, dacă nu chiar totul. Deoarece biocosmismul inaugurează o eră absolut nouă. Întreaga istorie de până acum, de la primele apariții ale vieții organice pe pământ până la solidele cutremure (științifice) din ultimii

ani, constituie o singură epocă. Aceasta este epoca morții și a treburilor mărunte. Însă noi începem o mare epocă – epoca nemuririi și a nemărginirii.

Și care ne este estetica?

Estetica noastră nu constă în concluzii în baza observațiilor, înregistrării și analizei formelor existente. Cu toată importanța sa, estetica descriptivă nu poate fi concomitent și o estetică ce prescrie ce și cum. Fiecare tentativă a ei întreprinsă în această direcție constituie o ieșire nemotivată din domeniul ce-i este specific și uzurparea drepturilor care nu-i sunt firești. Deoarece nu este posibil ca, prin stabilirea a ceea ce există, să prescrii ceea ce ar fi de dorit sau este posibil.

Concepțiile noastre principale de stil reies din idealul biocosmic. Acestea sunt metoda și scara aprecierilor. Noi nu putem prelua estetica simboलिष्टilor sau pe cea a futuriștilor nu doar din motivul că ele sunt deja depășite și țin de trecut, ci pentru că dispunem de propriile criterii. De asemenea, nu suntem tentați de a ne băga nasul în vreo cursă de șoareci filologică sau stilistică. Nu ne impresionează câtuși de puțin nici Potenbea, nici Veselovski, nici Pogodin și ceilalți asemeni lor. Centrul atenției noastre nu-l constituie estetica istorică sau psihologică, ci estetica teleologică. Deci, construcțiile semidocte ne pot intimida astăzi și mai puțin decât vechile prejudecăți.

Iată problema despre formă și conținut. Ce-i primordial și ce e mai important? Noi nu putem susține că doar conținutul înseamnă totul, iar forma nimic. Însă a-i acorda importanță numai formei nu ar fi altceva decât lipsa elementarei educații științifico-filosofice. Ideea este imanentă formei, însă forma nu totdeauna îi este pe potrivă. Adesea, forma contravine ideii, căreia îi poate fi caracteristică nu doar o singură formă. Dar problema nu constă în asta. Pe noi ne preocupă foarte puțin vechea discuție (despre formă și conținut) a epocii filologiei germane idealiste, atât de naiv reluată în zilele noastre. Noi ne conducem de o cu totul altă axiomă.

Problema nu constă în primatul formei sau al conținutului, ci în atitudinea mea față de formă și conținut. Înainte de toate, dem-

na, mândra independență a creației.

Stilul nostru?

Stilul nostru nu începe de la cuvinte aparte, fie astea chiar și artisticește-concrete, ci de la o serie de cuvinte. Centrul atenției noastre îl constituie nu cuvintele aparte, ci seriile de cuvinte, nu atât etimologia, cât sintaxa. Iată de ce: arta seriilor de cuvinte înseamnă diversitatea îmbinării elementelor lor.

Noi creăm nu imagini, ci organisme. Imaginea cuvântului se bazează pe vederea externă, de suprafață. Imaginea nu e decât impresie, doar descriere, din acest motiv fiind insuficientă. Nefiind unite înde ele, imaginile nu înseamnă decât haos. Calea sănătoasă a creației duce de la imagine la serii (de imagini). A-i cere poetului să ia imaginea ca element de pornire înseamnă să te pomenești pe pârția regresului, să mergi nu înainte, ci îndărăt. Pe când seria constituie începutul cosmosului. Noi nu suntem *imagingofori*, ci *seriacreatori*.

Dar oare neglijăm cuvintele sau ele ar însemna pentru noi că sunt toate la fel? Unele cuvinte sunt moarte, în altele abia de mai pâl-pâie ceva viață și doar foarte rar se întâlnesc cuvinte cu obrajii rumeni. Nouă ne merg la inimă cuvintele miezoase și ne place să le reînviem pe cele moarte. Însă resuscitarea cuvântului nu constă în dezvăluirea imaginii sale inițiale, ci, mai curând, în abila alegere a prefixelor și sufixelor. Plus la asta, ne interesează crisalidele cuvintelor, ne atrag cuvintele-vârcolaci, cuvintele ca mascaradă. Cuvântul fuge de sensul său inițial, se rupe de el, își îmbracă nimfa. Însă cuvântul ca nimfă reînvie cel mai evident în seria de cuvinte. Și cu cât seriile sunt mai iscusit potrivite, cu atât cuvintele sunt mai expresive. Seriile colorează cuvintele, le acutizează, le fac mai tari, le diversifică. Voința creatoare a autorului face ca, în serii, cuvintele să fie altfel. Cuvintele în serie înseamnă formă ce-și modifică volumul și conținutul, aici unul și același cuvânt putând să se pomenească pe rafturi diferite. În serii, cu cuvintele concrete te poți juca precum cu mingile. Crearea seriilor înseamnă modificarea și învierea cuvintelor.

Unde mai punem că noi înșine suntem *gravizi* de cuvinte. Astfel,

presimțim ca pe o interjecție omul care se ridică din sicriu. Pe noi ne așteaptă milioane de interjecții pe Marte și pe alte planete. Noi credem că din interjecțiile biocosmice (în sensul larg al cuvântului) se va naște un limbaj biocosmic, unul pentru întregul pământ, pentru întregul cosmos. (Bineînțeles, nu e vorba de esperanto, acesta nefiind decât un proiect steril, în timp ce până și limbajul oamenilor sălbatici e cu mult mai avansat decât esperanto, dat fiind că este limitat.) Pentru noi sunt foarte importante și potențele expresive ale verbului. Parcă noi, asemeni futuroștilor, ne-am putea rezuma doar la modul infinitiv? Suntem prea determinați și actuali, astfel că ne sunt foarte puține cele patru moduri (gramaticale)! Avem nevoie de zeci și sute de moduri! Avem nevoie de conjugarea cosmosului și conjugarea nemuririi! Stilul nostru începe cu seria. Seria poate fi dreapta sau curba, trasată de mișcarea spiritului creator. Dar seria (șirul) încă nu înseamnă metru. Metrul e o schemă exterioară, iar spiritul biocosmic nicidecum nu se încadrează în el. Spiritul biocosmic trasează o altă schemă.

Noi, ca poeți, avem în vedere seriile construite în baza ritmului biocosmic, care e unul teleologic; în baza gestului, a intonației, mimicii, greutății, ritmului și temperaturii. Suntem inamicii oricărei stabilități în limbaj. Avem nevoie de o nouă sintaxă, bazată pe paralelism, intersecție, pe serii biocosmice parabolice. Avem nevoie de fraze construite pe principii geometrice. Deoarece gramatica nu e decât o matematică eșuată. Am decis să fim Lobacevski în gramatică.

Suntem creatori de serii, însă pentru noi seriile nu sunt decât celule vii pentru organismele create. Organismul artistic constituie chiar scopul nostru ultim. Însă nu există doar un agregat de serii, ci un tot întreg viu, în care părțile cooperează unele cu altele. În afară de conținutul său, cauzat de locul pe care îl are în serie, aici cuvântul se fecundează și înflorește într-un mod mult mai complex – în plinătatea întregului organism artistic. Iar toate caracteristicile seriei sunt dirijate totalmente doar în context, în deplinătatea organismului artistic. Acesta pulsează și respiră, surâde și hohotește, ca o creatură desăvârșită. Anume el constituie scopul nostru suprem și

sensul profund.

Moartea nu obosește, clipă de clipă ea își face meseria dezgustătoare, căznindu-i pe cei vii. Poetul biocosmist e un luptător și un cântăreț în tabăra celor care s-au răsculat contra morții și contra dictaturii spațiului. Întru nemurire și zbor cosmic, întru reînvierea morților poetul-biocosmist creează organismele sale vii. Și oare e cazul să fie idolatru, când anume el ar trebui să distrugă toate cașiștile și altarele? Oare ar fi cazul să se bălăcească în balta treburilor mărunte, să-și petreacă orele în cancelarie și să comercializeze flecuștețe, când trebuie să răvășească creierii tâmpiți, pentru a semăna în ei semințele biocosmismului? Oare el trebuie să fie liniștitul ce colindă cu ochii închiși, când până și călcâiele trebuie să-i fie înarmate cu telescoape? Oare trebuie să scâncească și să moșăie pe pârția melancoliei, când este chemat de o măreață creație, la care nu a visat încă niciun creator, niciun cap înfierbântat?

Noi, biocosmiștii, suntem de nedivizat în mișcarea noastră. Dar, ca tovarăși de acțiune, ne întrunim, înainte de toate, în numele unui scop măreț. Însă fiecare dintre noi are calea sa personală. Ca nicăieri în altă sferă, în biocosmism creatorul poate să-și desfășoare propriile bezne. Astfel, eu unul am în vedere, printre altele, remodelarea tipurilor care au trecut prin milenii (adaptarea), în particular – tipurile de animale. Tipurile de animale sunt superioare tipurilor umane. Până și zeitatea a preferat să apară în chip de animal decât în chip uman. Dumnezeu metamorfozat în animal este superior dumnezeului în-omenit. (Taurul) Apis e mai presus de Iisus. Cel mai important printre animale, Savaot, e Cocoș. La fel este important și Calul, descoperit de mine în „Evanghelia Iepeii”, ce este superioară Evanghелиei după Ioan. Pentru om nu există laudă mai mare decât să fie asemănat calului. Astfel, în basmul „Eruslan Lazarevici” aflăm că: „Ivașko – e cal sur”. Cartea mea „Armăsarul” (1919) o dedic astfel:

În numele comunului nostru nechezat,

*În râsetul tâmpiților și parșivilor pigmei,
Acele stihuri eu le torn în iesle
Ție anume, prietene, cal roib
Zikeev.*

Deloc mai puțin mare este intuitivul Câine înțelept:

*...Ce e Bergson? El este orb de ambii ochi –
Nu e filosof, ci pur și simplu erudit.
Eu zic: învățați de la Câine,
Iată primul mare intuitiv.
Doar lui îi este dezlegat sacul
De către invizibilul spirit moștenitor de taine.
Luați, pe gratis, lecții de la Câine,
Postându-vă în patru labe, râgâți lătratul.*

Sau – scuipatul, umilitul și batjocoritul chip de Scroafă:

*Au Scroafa în gestație
Nu reprezintă o mare minunăție?
E delicat și roz ugerul ei,
Precum vasul cerului înzorit...
...Oare nu-i seamănă ugerului
Înstelata cupă lactee?
Ici și colo – una și aceeași.
Și ugerul de asemenea-i etern...*

Luați aminte, aici e utilizat procedeul liniei duble, caracteristic organismelor biocosmice. Dar iată un extras din poemul (?) „Luna”:

*...Doar acum,
când un altfel de aluat
este curierul altor drojdii*

*văzut-a el
că mingea e terestră și mică
și că e prea ne-ncăpător spiritul
pe căile biocosmice...*

Țin să remarc doar că aici sunt date seriile, ca o eternitate schițată (versurile 1 și 4). Ele pot fi reduse până la un singur sunet și multiplicat la infinit.

Înainte de toate, bogăția seriilor e condiționată de bogăția individuală a creatorului, care are un dezvoltat *Sprachgefühl* (simțul limbii – *L.B.*). Scopul nostru e dincolo de hotarele acestui limbaj. Însă deja creăm seriile ca pe o pătrundere în cosmos, pătrundere în nemurire: seriile ca o distrugere a limbajului, ca o ieșire din limbaj.

La încheierea prologului, voi atrage atenția asupra vulgarizării care, cu părere de rău, este imanentă biocosmismului. Corupți de teoreticienii „artei proletare”, fără a cunoaște sentimentul demnității și onestității personale, unii versificatori preiau marile noastre idei, terfelindu-le în fel și chip. E adevărat, pentru propagarea biocosmismului, deocamdată, atare toboșari nu sunt inutili, cât timp „cu toții sunt apți pentru instrucție”. Dar... Cu alte cuvinte, „Creatoriul biocosmiștilor” își are deschise porțile pentru toți, iar pentru a deveni un poet-biocosmist înainte de toate este necesar un talent puternic, onest și original.

A. Sveatogor
(1921)

* *Biocosmismul*. Fondatorii acestui curent au fost A. Agienko (pseudonim: A. Sveatogor) și A. Iaroslavski. Începutul mișcării este legat de două grupări de poeți și pictori care s-au anunțat în decembrie 1920 în cadrul Secției unionale a anarho-universaliștilor, condusă de A. Gorodin. La biocosmism au aderat poeții E. Grozin, N. Degtiariov, V. Anist, I. Linkst, O. Lor, O. Cekin, B. Gheigo-Uran, pictorii V. Zikeev, P. Lidin. Cercuri de biocosmism activau în Moskova, Petrograd, Irkutsk, Omsk, Kiev, Pskov.

LUMENISMUL

DECLARAȚIA LUMENIȘTILOR*

Noi, un grup de poeți uniți de aceeași viziune de creație, percepem lumea nu ca pe o sumă de fenomene diferite, ci ca pe o expresie a unității, care stă la baza a toate. Aceasta noi numim *Lumenul primordial*. Ochii cresc prin obiecte și plutesc în strălucirea Lumenului. Ei străbat prin suflet și materie. Lumina unitară se înfățișează în multiplicitatea formelor, una din care este versul. Pozițiile noastre obiective pentru realizarea Lumenului sunt:

1. Forma – parte a conținutului.
 2. Lumenul nu este doar ceva abstract și speculativ, noi străbatem spre el în deplină dotare cu realizările tehnicii, fără să anunțăm monopol nici asupra vreunui procedeu.
 3. Pentru noi, cuvântul nu înseamnă mijloc, ci concomitent mijloc și scop.
 - a) dinamica internă a cuvântului e condensatorul Lumenului;
 - b) economia verbală e în legătură cu tensiunea de creație.
 4. Lumea – ca ritm.
 5. Lumenul – ca ritm.
 6. Obiectivarea individualității (ieșirea din hotarele psihologismului îngust-obiectiv).
 7. Lirismul monumental (lirica noastră este ceea ce se cioplește în granit, în bronz cu dalta); pentru a transmite (mesajul) veacurilor (ce vin), noi scriem în afara zilei de azi.
 8. Reflectarea contemporaneității *sub specie aeternitatis* (sub aspectul eternității).
 9. *Trade-mark* – lăstar verde – Soarele.
- În încheiere:

Soarele nu are nevoie de clepsidre care fixează pașii. Din contră, pentru a exista, clepsidrele au nevoie de Soare.

Decretăm reguli nu pentru noi, nu pentru alții, ci pur și simplu am elucidat puncte de vedere comune referitor la creație. Posibil, suntem încă departe de aceste teze imperative, însă pas cu pas vom cuceri drumul spre Lumen. Iată de ce pentru noi Lumenismul nu înseamnă doar procedeu literar, ci și eroismul întregii noastre vieți – viața conform versurilor și versurile conform vieții.

* *Lumenismul* (de la lat. *lumen* = *lumină*) – grup de poeți care în 1921 își publică declarația, semnatarii căreia erau și membrii noii asociații efemere ca durată și importanță, cel mai apreciat dintre ei fiind Veniamin Kisin.

PROCLAMAREA LUMENISMULUI

Au fost descoperite substraturile creației filosofice și artistice. A căzut porfirul de pe înțelepți și proroci, și în culisele scenei, pe care treceau ei mândri, propovăduind și profesând, – sunt otgoanele rudimentare și firul ascuțit al golului instinct de autoconservare.

Coroana de laur s-a dovedit a fi din tablă, iar în loc de purpur – jalnice zdrențe ce acoperă goliciunea tremurătoare.

Simunul de foc al strașnicului prin frumusețe „Acesta” (Aceasta), suprasaturat(ă) de spumegarea oceanului nesățios, s-a deschis și a ars conștiința.

Tremurând, conștiința s-a grăbit să se ascundă după schemele și decorațiile pe care le-a creat, se străduia să domine vuietul marelui ocean cu sunetele frazelor de ventriloc.

Frunțile de granit înălțau obeliscuri de granit pe pământul în care era întemnițat neîmblânzitul „Acesta”, ai cărui stropi ardenti răzbeau prin lespezile grele, zburând spre stele.

Demenții îi vedeau: șoaptele epileptice ale lui Dostoievski, ochii ageri de sub sprâncenele stufoase ale lui Nietzsche, haosul natal al lui Tiutcev, flacăra albă a lui Annenski.

Iar dimpotrivă – falangele filosofilor cu diplome, ale poeților celebri și criticilor născuți orbi.

„Înapoi la Kant!” – „Pentru Kant!”, „Sub apărarea a de patruzeci de ori patruzeci de temniceri, după solidele ziduri ale logicii celor trei dimensiuni, într-o negustoreasă de șapte puduri greime, în adăpostul pentru anemicele și minunatele doamne!”

O, curajoși marinari care ați îndrăznit să navigați contra talazurilor furioase! Unde vă este portul? Unde veți arunca ancorele? Însă printre norii cenușii, în furtună și uragan, răzbate trupul și sângele primordialului „Acesta”.

symbolismul

Ce multe au fost trăite, ce puține au supraviețuit!

Încordându-și din răspuțeri plămâni tuberculoși, simbolisții spuneau: „Noi suntem întemeietorii unor noi ritmuri și revelații!”.

Dar vai! – revoluționarii s-au dovedit a fi niște scolastici ce suferă de hemoroizi logici, și niște fluturași de seră.

„Acesta” a devenit nobilul semn de carte în volumul profunde-lor semnificații.

Ce a fost înflăcărat – ajuns-a slăbănogea în abstracțiuni moarte. Ceea ce lua vederea – a secat în nisipișul lipicios al cuvintelor sincopate.

Ce de-a proroci – și nicio Apocalipsă!

akmeismul

Ce fel de înălțime ar fi acolo, unde inima nu e decât un manual de geografie cu poze colorate pentru copii, iar picioarelor nou-proclamaților Adami se împleticesc estet prin salon, iar o piatră grea le trage în adânc?

Akmeiștii (adamiștii) nu au avut norocul să respire aerul înălțimilor.

futurismul

Flăcău lătos și roșcat, cu plămâni de gorilă și cap de microcefal.

Calul de tracțiune al poeziei, camionar al riturilor de granit. S-a opintit cât zece, dar nu a dar decât trei perechi nedesluite și șapte perechi transraționale (*Zaum*). Aici i-a survenit și sfârșitul.

În loc de văzduh liber, respirau benzină și auto-coniac, cădeau în agonie verbală, hălăduiau a trândăvie pe paradisurile asfaltului, cu mâinile în buzunar, până nu li se făcu loruși greață.

Că doar nu se vor tot înghesui dânșii la nesfârșit pe Podul Kuzne-

țki cu alură de automobil, atenți la sincopel mecanice ale valvulelor lor cardiace din beton armat, scuișând printre dinți înjurături.

Dar iată că pe estradă, legănată de vântul orchestrei, cu facieșul unei șansonetiste experimentate în „veșminte de fraze lingărețe și poze”, apăru, sprinten, *imagismul*. Un melanj de Maiakovski și Severeanin, ca de tigru și canar. Pentru a-și crește acțiunile la poezo-birjă, înainte de toate imagismul s-a grăbit să latre futurismul ca pe „un gaș scofâlcit”, anunțând hegemonia imaginii și, cu o frenezie de apaș, a început să fabrice picioroange verbale, căpătuindu-se cu aparatul de casă al hotelului „Național”, pentru a număra imaginile din versuri.

Însă poezia nu e o fabrică de încălțăminte mecanică, fapt de care s-au convins cu toții după bătăturile de tipografie, care amenință să treacă în cangrenă.

„Cu sufletul vopsit” și cu pumnii de-a gata, geaba năvălește imagismul să înduioșeze și să convingă de cumsecădenia darului său și măreția-i de creație.

Poza, jongleria de bâlci cu propria sinceritate sunt anume cele ce-i anunță imagismului un sfârșit cochec și necuviincios.

Ajunge.

Esențialul „Acesta”, Lumenul; clocotitoare lumină; vifor cu aripi roșii; pieptul de purpur al velilor în furtună; orbitoarea spumă a respirațiilor cosmice; nici una, nici alta; ci totul în toate și nimic în deloc, – iată acesta, încomat scânteios, năvălește, ca o vijelie, peste fragila conștiință și peste albastru-înauritele câmpuri ale orizontului în prăbușire, în simfonie vulcanică, șfichiind totul.

Se deplasează liniile, se dislocă colțurile, cad perspectivele, se duc la fund, precum pietrele grele, zile și nopți, ieri și astăzi, devreme și târziu, realitate pulverizată, precum scânteile unui foc ce mocnește, cu subțire fum albăstriu contopindu-se cu fâșiile albastre, iar din fâșii aurii împroșcând cu sori de rubin și cu luni de aur.

Sufletul gol, desculț, respirând amarul și funinginea vertijelor universale, cade într-o fântână neagră, zadarnic încercând să se înșfa-ce de depărtările alunecătoare.

Torrente de orbite elipsoidale, cuiele ruginite ale meteoriților, lamele în formă de seceră ale cometelor, tortura insomniacă, maxilarele ce nu se pot descleșta din convulsii, eterna grimasă strâmbă, bucăți din norii cu blesteme materne și nesățioasă inevitabilitate...

Însă chiar lângă nadir, dincolo de ultimul hotar, în beznă de nepătruns – deja se ivește, crește ca un lăstar lumina și vor picura cu rouă valurile verzi, și în străluminata deschidere, printre cheile negre, vor apărea nuferi azurii.

Și, sfâșiată de chinuitoarea muzică a durerii, subita inspirație plutește spre domeniile sale, spre esențialul, strașnicul în tăcerea sa „Acesta” și neagra culoare a staminelor ca de nea ce cad răsfirat în armoniile cuvântului.

Și cuvântul se clatină în arome de nea, și flacără neagră alunecă pe armoniile sale.

Cuvântul viu, ce crește din vertijele substraturilor și clătinat de interminabilele vârtejuri ale sincerităților fulgerătoare, agramatice, străine obișnuitului discurs static, căutând în întuneric albia ritmului în subsolurile ce aduc fosforul emoțiilor sale, – cuvântul nu e scop în sine, ci dimpreună mijloc și scop, organism nemuritor, în arterele căruia pulsează „Acesta”. Este cuvântul care se hrănește nu cu dinamica exterioară, cu moarta și mecanica dinamică a futuriștilor, nu cu școlara imagistică a imagiștilor, ci cu interna dinamică de neînvinge ce se autoorganizează – escatologia sufletească – și imaginile din ea sunt chipuri vii și înflăcăări ce emană esențialul „Acesta”.

Încordat ca o strună întinsă la maximum, exploziv ca piroxilina, – prin dinamica și șlefuirea până la înțepătură concentrată acest cuvânt, în comparație cu plodul născut mort al școlilor existente, e ca și o erupere de fulger în comparație cu lumina pleșuvă a felinarului electric.

Și pe treptele de foc ale acestui cuvânt înspumat de fierberea sângelui, corabia de coral a versurilor noastre – de pe val pe alt val, în înclăștare de moarte cu munții plescăitori, tot mai sus și mai sus – înaintează spre porțile învăluite de revărsarea zorilor, după radioasa

confluență unde sună, zângănește cu cheile de aur „Acesta”.

E o strașnică încheștare cu ritmul, cu împotrivirea materialului mort, însă din labele păroase ale fioresei rutine deja se vede crescând lăstarul mustind de rășină al versului de culoare vișinie.

Pentru noi, lumeniștii, obiectele dispersate sunt o deducție din statismul psihic; ieșind din obiecte ca din rame, dinamicul suflet încordat soarbe ca din căușul palmelor „Acesta”, stropind cu el, precum cu apă vie, moarta rutină a lucrurilor și străpunge zidul înfundăturii fără ieșire a istorismului omenirii în putrefacție, blestemată, prinsă de îngrozitoarea ei autoînșelăciune – de-a construi pod de fier spre înălțimile viitorului.

Și noi, lumeniștii nu venim spre voi ca individualități dispersate, suferinde de chinurile singurătății, ci trecând prin acest furnal și călindu-ne în el la un foc încet, aducându-vă esențialul, deoarece doar „Acesta”, pătrunzându-i pe toți, îi unește ca pe cei aleși nu mecanicește, nu printr-o încheștare violentă, mortală, ci prin eterna reîntoarcere la izvoarele cu apă vie ale înflăcărâtei lăstării a existenței.

Lăstarul verde – Soarele.

Portdrapelele lumenismului,

Poeții:

***Veniamin Kisin, Dmitri Maizels, Nikolai Reșcikov,
Taras Macitet, Natalia Kogușeva
(1921)***

FORM-LIBRISMUL

DECLARAȚIA FORM-LIBRISMULUI

Opera de artă e un fapt concret. Măsura evaluării – acțiune prin tehnică. Valoarea operei de artă reiese din ordonarea specială a materialelor. Fragmentarea impulsului creator și plasamentul materialelor țin de geometria elementară; ca și orice receptare – și a noastră e legată de concretețe.

La întâia apreciere – conștiința nu participă, când „știu” primii receptori (emoția-creația) ai simplelor organe – *ochiurechea*, conștiința localizată a căroră este numită simț.

Simțul e conștiința degetelor, deoarece degetele artistului știu cum vor suna claviatura și paleta, în timp ce el însuși nu știe ce va crea.

Ritmul – gravitatea creației – naște sunetul.

Sunetul, cuvântul, culoarea, linia – termenii cu valori diferite ai adunării, alternanța exploziilor ce realizează măsura.

Ritmul

sunetul

măsura

constituie materialul artistului, suma componentelor căroră dă conținutul făurit din sinonimele spațiale ale termenilor adunați.

Conștiința combinație a materialelor, numită sunet, simfonie, gazel, în genere, formă, cerea receptare – în afara organelor simple – și din partea conștiinței nelocalizate, o adevărată încărcătură emoțională.

Înainte de apariția ritmului, imaginii, materialului însumat (sunetul, cuvântul, culoarea, linia), se creează schema emoției ce reclamă complexul său. Astfel:

Impulsul *A* pretinde sonoritatea *a*,

impulsul *B* pretinde sonoritatea *b*,

impulsul *C* pretinde sonoritatea *c*.

Sonoritățile create sunt supuse derivărilor, a căror concepție – metrica – creează forma, totdeauna primară.

Doar concordanța elementelor materiale ale creației

ritmul

sunetul

măsura

(deplina apropiere de calitate) reprezintă realizarea (valorică a) artistului.

Acceptând această formulă drept axiomă, ajungem inevitabil la geometrie. Orice material de creație ia o reprezentare geometrică. Astfel, cuvântul *fier*, armoniile cvart-sext-acordului în conștiința noastră localizată sunt neapărat reprezentate prin

punct

linie

suprafață plană

cub

măsurătoare provizorie

și prin antagonismul lor (materialelor-momente) creează forma simbolizată (sau: întruchipată).

La formula „Impulsul A – sonoritatea a să plusăm $F = A$ (sonoritatea a) + (sonoritatea b) ș. a. m. d.... Unde F e forma, A și B – impulsurile-momente polarizate.

Și, odată ce arta apare expresiv (prin explozii), toate legitățile nu-i sunt compatibile, decât doar ecuațiile cu multe necunoscute.

O. Tizengauzen

(1922)

CONSTRUCTIVISMUL

CONSTRUCȚIA SUB JURĂMÂNT A POEȚILOR-CONSTRUCTIVIȘTI*

Omului îi este caracteristic de a se dezvolta – să crească „spiritualicește”. Creșterea lui (experiența de viață) se cristalizează în embrionul schemelor de creație individuale. Aceste scheme se obiectivează, se organizează dintr-un gen sau altul de materiale printr-o presiune potențială (aburii interni), ceea ce înseamnă: „conținutul” oamenilor, firesc și diversificat, constituie imboldul spre materializare, aceasta însă depinzând de legitățile obiective ale materialului și de bunul plac al modelatorului. Iată de ce noi vorbim despre o „formă” alcătuită doar din fragmente de scheme asamblate – cristalele experienței – creșterii – artei. Potențialul încheștat schematic – embrionul „conținutului” – în virtutea legităților de bază ale psihicului uman – al economiei de forțe, în fiecare caz aparte al alcătuirii și definitivării sale cere pentru sine și pentru materialul în care se organizează procedee firești, potrivite unor legi obiective. Iată de ce, pentru a transmite anumite impresii și combinații ale lor, în adaptările practice ale vieții cotidiene sau în concepțiile artistice, este necesar: pregătirea și rezolvarea în focar (focalizare), (decorticarea nivelului nucleului schemei) prin modalități funcționale ce reies din fenomenul ce se organizează și ceea ce este legat nemijlocit de el.

Pregătirea și rezolvarea în focalizare a elementului, fără o sarcină colaterală (involuntară), se întâmplă prin intermediul procedeeului localizat.

Noi numim procedeu localizat organizarea centripetă a materialului. Materialul organizat în atare mod îl numim construcție, pe organizatorul său – constructivist, iar principiul de organizare – constructivism.

Constructivismul înseamnă o repartizare centripetă ierarhică a materialului concentrat într-un loc determinat al construcției.

Principiul repartizării materialului de construcție – maxima încărcătură a unei unități a lui, adică – laconic, condensat, în puțin – mult, în puțin – totul.

Construcția constă din părți, pe care le-am numit *construeme*. Construemele se însiruie de-a lungul pivotului construcției, însă, extrase din aceasta, ele sunt unitar-închise (autonome), la rândul său fiecare fiind o construcție cu ierarhia construemelor proprii, astfel orice construemă are o formă încheiată, ce se jertfește într-o rezistență întregului. Construemele pot fi: principale, auxiliare și ornamentale.

Construema principală e – edificiul; în celula ei se află matca respectivei construcții.

Construemele auxiliare sunt etape pregătitoare spre cea de bază – principala.

Cele ornamentale – aidoma anticelor melopei – sunt elaborate ca și cum pentru împodobire. Fiind plasate în construcție chibzuit-oportun, ele au scopul de a introduce în sânge intenționalitatea prin intermediul vrăjitoriei. Ornamentalele sunt mai „periculoase” și mai sigure decât celelalte.

În dependență de caracterul *organizatului*, construema principală sau magistrală determină structura întregii construcții. Subordonându-se proprietăților obiective, legitime ale materialului, *magistrala* (nucleul viitoareii măci) influențează greutatea specifică a tuturor celorlalte construeme. Construcția se fundamentează pe magistrală. Devierea ei modifică structura construcției.

(...) Construcția e un monolit; disocierea sau dislocarea unui „fir de nisip” duce la prăbușirea întregului. Funesta teorie a „construcției sfâșiate” și autorul ei – teoria „dislocării planurilor” (sau: „confuzia dintre planuri” – *L.B.*), după ce au corupt politicienii creduli, au agravat în firea lor putreziciunea volitivă, drept rezultat – fărâmițarea *acentrică* și distrugerea prin alunecări (de sub-

stanță) ale poeziei ruse au atins proporții nemaipomenite. 98% din producțiile prezente pot fi citite de-a curmezișul și pe diagonală. Această dezagregare i-a transformat pe poeții contemporani în specialiști de calificare îngustă, ce-și flutură mandatele și patentele despre: sunet, ritm, imagine, zaum' (limbaj transrațional) ș.a.m.d., fără a le raporta la întreg.

Specificul construcției poate pretinde un șir de mișcări stilistice diverse, care-i sunt caracteristice; pentru a înălța edificiul, constructivistul trebuie să cunoască totul, să opereze desăvârșit cu toate; la noi nu se întâlnesc două opere-construcții similare, noi respingem canonul formal. Drept școală de creație absolută, constructivismul afirmă universalitatea tehnicii prozodiei; dacă, disparat, școlile contemporane vociferează: sunetul, ritmul, imaginea, zaum' ș.c., noi, punând accentul pe **și**, spunem: și sunet, și ritm, și imagine, și zaum', și orice alt procedeu nou posibil, care va presupune adevărata necesitate a acestora în procesul construcției.

Știm că Lumea e nemărginită, incalculabilă și irepetabilă. Viața și scopul omnirii – ireversibilă realizare – sunt creația; creația: actualitate – mișcare – viață. Baza creației noastre – organizarea vieții – organizarea localizărilor. Constructivismul înseamnă măiestrie supremă, de profunzime, cunoașterea exhaustivă a tuturor posibilităților materialului și capacitatea de a coagula în el. Constructivismul înseamnă proprie organizare a Constructivismului în forma formelor (...).

Constructivismul ca școală ce stă sigur pe fundamentul te-meinic al științei și mașinismului, – în esența sa este comunist* (...). Maeștrii din toate secolele au presimțit constructivismul și doar noi l-am conștientizat drept localizare a materialului; prin formă mergem spre forumul formelor – creștem. În noi, conținutul e firesc: calitățile naturale obligă de a-l materializa în cuvânt, în el anume ne construim căile creșterii și noi jurăm: a ciopli, a modela forme nemaștiute, – aceasta e culmea culmilor... Cheazășie

ne sunt: voința, abilitatea, fidelitatea și suportul din beton armat al construcțiilor.

Aleksandr Cicerin
Ilya Selvinski
(1922-1923)

* *Constructivismul* s-a constituit ca mișcare independentă în 1923. În anul următor a fost oficializat Centrul literar al constructiviștilor (LTK) în frunte cu Korneli Zelinski (teoreticianul principal) și poetul Ilya Selvinski. Au publicat câteva volume colective – *Codul tuturor* (1924), *Planul de stat al literaturii* (1924), *Business* (1929). Constructivismul a fost o formă de occidentalism sovietic, orientat spre însușirea culturii tehnice. Operele de artă trebuiau să fie strict funcționale, fără „nicio lapoviță a emoțiilor lirice”. În multe privințe, programul constructiviștilor amintea de cel al LEF-ului (Frontului de stânga al artei).

În anul 1930, presimțind dramaticele încercări viitoare, Centrul literar al constructiviștilor s-a autodizolvat.

DECLARAȚIA CENTRULUI LITERAR AL CONSTRUCTIVIȘTILOR

Principiile de bază ale constructivismului.

1. Caracterul tehnicii de producție contemporane, accelerate, economice și voluminoase, influențează și posibilitățile reprezentațiilor ideologice, subordonând toate procesele culturale acestor cerințe formal-organizatorice interne. Iar constructivismul este anume expresia acestei atenții sporite față de problemele tehnico-organizatorice.

2. La noi, în URSS, constructivismul ia o amploare tot mai mare în sens social-cultural, în rezultatul necesității de a acoperi în timp scurt distanța ce desparte proletariatul – clasă înapoiată sub aspect cultural – de nivelul tehnic contemporan înalt și de întregul sistem de suprastructură culturală care, în situația când lupta de clasă se acutizează în lumea întreagă, sunt de asemenea folosite de burghezie ca arme tehnice de luptă.

3. Anume constructivismul reprezintă edificarea organizatorică a acestei sarcini.

4. Astfel, constructivismul înseamnă ordonarea în sistem a stărilor de spirit sociale, ce reflectă pregnant ofensiva organizatorică a clasei muncitoare care, într-o țară a țărănimii, după cucerirea puterii se vede nevoită să construiască gospodăria și să pună temeliile noii culturi socialiste.

5. Această ofensivă în domeniul culturii este orientată preponderent asupra tehnicii sale în toate sferile științei și practicii, începând cu elementara însușire a științei de carte.

6. Animatorul mișcării constructiviste (adică a celei intempativ-organizatorice) și celei culturale trebuie să fie, înainte de toate, proletariatul, apoi păturile sociale intermediare ce se află sub influența proletariatului.

7. Transpus în sfera culturii, constructivismul se transformă, formal, în sistemul exploatării maxime a temei, sau în sistemul funcționalității și îndreptăririi tuturor elementelor artistice componente, adică, în genere, constructivismul înseamnă artă motivată.

8. Sub aspect formal, o astfel de exigență se sprijină pe așa-numitul principiu al preponderenței, adică pe creșterea încărcăturii necesității pe unitate de material.

9. Păturile sociale de dreapta, grupurile de intelectuali și burghezi își adaptează cerințele formale ale constructivismului ca pe niște de tranșee ale esteticii în care să se ferească de ofensiva contemporaneității revoluționare, ce caută să se consolideze în tema artistică. În acest caz, constructivismul se transformă într-un gen de șevalet special, adică într-o nemotivată demonstrație a procedului. Aceasta este în egală măsură valabil atât în ce privește pictura, cât și poezia.

Pentru păturile sociale de stânga respectiva cerință de maximă exploatare este unită firesc cu căutarea unei mari teme epocale și a formei înguste pentru ea, ceea ce prin logica subiectului induce în domeniul poeziei procedeele prozei.

10. Principiul preponderenței aplicat poeziei devine cerință de a construi versul în planul semanticii locale, adică de a desfășura întreaga factură a versului din conținutul semantic de bază al temei.

11. Centrul literar al constructiviștilor, ce și-a făcut stindard din principiile sus-amintite, este o asociație organizatorică de oameni uniți de scopurile comune ale edificării comunismului și care își ia drept sarcină să-i ofere literaturii și, în special, poeziei un sens activ în situația culturală contemporană, pe calea colaborării comune să-i ofere constructivismului necesara fundamentare tehnică și teoretică. În creația lor literară, constructiviștii găsesc oportun să influențeze activ contemporaneitatea revoluționară atât sub aspect tematic, cât și sub cel al necesităților tehnice.

***I. Selvinski, K. Zelinski, V. Inber, B. Agapov,
E. Gabrilovici, D. Tumannâi, I. Aksionov***

CONSTRUCTIVISMUL

Constructivismul nu este un curent în artă, precum gândesc mulți. Prin esența sa, constructivismul contestă arta ca produs al culturii burgheze. Constructivismul este o ideologie care a apărut în Rusia proletară în timpul revoluției și, ca orice ideologie, poate fi viabilă și needificată pe nisip doar atunci, când își creează propriul consumator; de unde și sarcina constructivismului de a organiza modul de viață comunist prin crearea omului constructiv. Mijloacele necesare pentru aceasta le reprezintă producția intelectuală – inventica și – ca perfecționare a producției – tehnica.

Activitatea intelectual-materialistă este compusă din trei elemente: tectonica, construcția și factura. Tectonica reprezintă componenta ideologică a constructivismului, pe de o parte reieșind din caracteristicile comunismului, pe de altă parte – din raționalitatea utilizării materialului. Construcția înseamnă funcția organizatorică ce duce la extremă orice dat. Factura ține de raționalitatea utilizării materialului care nu constrânge tectonica. Prin natura sa, constructivismul e dramatic; principiile zilei de azi cad ca mâine, în dependență de noile avansări în tehnică. Drept criteriu pentru aceasta servește oportunitatea. Dar nu trebuie să se confunde oportunitatea cu utilitatea. Ceea ce este util încă nu înseamnă că e și oportun.

Noi, constructiviștii, negăm arta, dat fiind că ea nu este oportună: totdeauna, ea a fost doar pentru cei puțini.

În esența sa, arta e pasivă, doar reflectând realitatea. Însă constructivismul e activ, și nu doar reflectă realitatea, ci și acționează. Pentru a ne amplifica activitatea, noi, constructiviștii, trebuie să pătrundem în toate sferele culturii umane și, distrugând din interior vechile temelii burgheze, să organizăm forme noi de viață prin educarea noului om constructiv.

O. Cicieagov
(1923)

DESPRE CONSTRUCTIVISM

Nu ați observat cândva strania situație că literatura este strâns legată de pirotehnie? Școlile noi au apărut în fața cititorilor asemeni lui Mefistofel în fața lui Faust, în fum și focuri bengaleze, cu un anumit gust scandalos. Symbolismul rus s-a ivit la lumina zilei ca un copil incorect, cu picioarele înainte. Mult timp, trâmbișatul vers al lui Briusov „O, acoperiți-vă palizii genunchi” mai să fie considerat chemarea la luptă a simboliştilor. Dar futuriștii? Ce ar fi de spus despre futuriști? Interesați-vă câți cititori au reținut versurile lui Maiakovski și numărați-i pe cei care au auzit doar de bluza lui galbenă. Da, e cu adevărat complicat pentru scriitor!

Însă toate astea au fost cândva. Nemaivăzutele decenii ale unei nemaiauzite revoluții au spulberat aiurea toți „genunchii” și toate „bluzele”, au retezat pletele lungi, iar cravatele roșii poetice le-au dat copiilor. Ne-am dezobișnuit de școlile literare în sensul lor vechi. Am uitat de ele. Iar noul cititor, student sau tânăr muncitor, nici nu a auzit de atare lucruri. Doar în anii de la urmă, când a început să se constituie noua literatură sovietică, literatura socialistă, a prins să se aprofundeze și să se diferențieze aspectele literare. Prin literatură s-au perindat în goană ciocnirile de clasă inițiate de revista „La post”. Au apărut și căutările literare formaliste. Acestea au răsărit din necesitățile desfășurării construcției socialiste.

Constructorul revoluției își căuta propriul stil. Toate aceste căutări au mers pe baza creșterii noilor pături sociale, a noilor cititori din rândurile muncitorimii, a noii intelectualități, ce-și sorbeau patosul creator din noile izvoare, necunoscute încă Rusiei, dintr-o cultură energetică, constructoare, volitivă.

Astfel, acum trei ani a apărut constructivismul literar. El s-a născut pe potriva epocii sale fără „genunchi palizi”, bluze dungate; a apărut într-o atmosferă modestă și lucrativă, ca o asociație a poeților uniți de o activitate comună asupra unui stil nou în poezie, asupra

unor noi principii literare, care reies din însăși esența timpului nostru. Pe scurt, s-ar putea spune că aceste principii constituie o sumă de trăsături caracteristice epocii noastre: economia în folosirea materialelor, perseverență, dinamism, raționalismul construcției.

Fiece școală literară aduce nu doar lozinci formale. Din contră, însăși aceste lozinci apar pe baza formării noilor pături sociale. Înaintând față de literatură (în special față de poezie, dat fiind că majoritatea constructiviștilor sunt poeți) aceleași cerințe, care sunt înaintate construcției socialiste în toate sferile culturii, constructivismul afirmă prin sine tendințele culturaliste ale noii intelectualități sovietice, care își caută propria participare (ce-i este cea mai apropiată) la construcția generală. Se poate spune că, prin sine, constructivismul exprimă apariția noii intelectualități sovietice care, prin ideologie, prin viziunea asupra lumii, se deosebește radical de precedenta intelectualitate rusă căutătoare de dumnezeu sau nihilistă, oblomoviană, oneghiniană, dar totdeauna neputincios-idealistă.

Fiind o asociație organizatorică, Centrul Literar al Constructiviștilor include în el poeți, scriitori și teoreticieni ai literaturii și artei. Dintre ei, am putea să-i amintim pe poeții: I. Selvinski, E. Bagrițki, V. Inber, V. Lugovskoi, B. Agapov, N. Aduiev, N. Panov-Tumanov; prozatorii – E. Gabrilovici, Gh. Glauzer; teoreticienii – V. Asmus, I. Aksionov, A. Kveatkovski, K. Zelinski. Bineînțeles, în activitatea lor constructiviștii sunt personalități aparte, de multe ori deosebindu-se categoric unii de alții, dar totuși în creația lor se remarcă trăsături comune, ceea ce se poate numi stil, bazat pe principiile constructivistice. Aceste trăsături generale sunt:

1. Liniile de subiect ale operelor.
2. Economia mijloacelor de expresie.
3. Caracteristica personajelor, peisajelor și a temei (principiul semanticii locale).
4. Introducerea în poezie a procedeelelor prozastice, drept mijloace organizatorice care contribuie la concentrarea atenției citito-

rului, și de a le orienta în sensul dorit.

Ca fiecă poet, eu sunt inima statisticii:

Limba mea goală e gloatoglas.

Ilya Selvinski

Dragostea față de cifre, față de limbajul practic, citatele din documente, fapta concretă, descrierea evenimentului, – toate aceste trăsături sunt specifice constructivismului. În cea mai mare măsură ele și-au găsit expresie în opera conducătorului școlii, poetului Ilya Selvinski care, în mod original, îmbină o excepțională îmbelșugare lingvistică și bogăția mijloacelor plastice cu organizarea internă a tuturor culorilor din abundență. Drept exemplu, să ne referim la epopeea sa „Ulealeavșcina” ce reprezintă victoria planului asupra stihiei, a muncitorului bolșevic – asupra răzmeriței țărănești.

Constructivismul vine în schimbul futurismului și ca școală literară, și ca viziune nihilistă asupra lumii. Futurismul și-a îndeplinit misiunea. În anii prerevoluționari, el a fost groparul decadenței burgheze. În noua sa înfățișare – LEF-ul (Frontul de Stânga al Artelor – *L.B.*) – futurismul își continuă vechea misiune – lupta cu rămășițele aflate în proces de descompunere. Însă noua literatură, noua cultură socialistă deja nu vor mai fi create de mâinile sale. Această nouă cultură își formează propriul stil, noile sale metode, care sunt cele ale constructivismului.

K. Zelinski

(1928)

EMOȚIONALISMUL

DECLARAȚIA EMOȚIONALISMULUI*

1. Esența Artei (este de a) – *produce unicitul, irepetabilul, acțiunea emoțională prin transmiterea în formă unică irepetabilă a unicei recepții emoționale irepetabile.*

2. Trezește întru artă – o *dragoste activă*, neabstractă, care nu poate să nu fie creație.

3. Precum dragostea și viața, apariția creației se îmbină indisolubil cu *mișcarea*.

4. Supunerea materialului și formei înseamnă o *condiția* a creației încununate de succes și nu sarcina și scopul ei.

5. Emoționalismul știe că pasionala îndrăgostire a artistului de materialul artei sale e doar o modalitate emoțională de cunoaștere a lumii. Experiența profesională a artistului creează din acest material o formă popular-obligatorie pentru perceperea viziunii lui asupra lumii.

6. Având a face cu emoții irepetabile, cu clipa, întâmplarea, omul, emoționalismul recunoaște doar *fenomenalul și excepționalul* și respinge tipurile *comune*, canoanele, legitățile psihologice, istorice și chiar naturale, considerând drept unică obligatorie legea morții.

7. *Rățiunea dumnezeiască*, intuitivă, dementă – este ghidul gândirii artistice; judecata științifică logică este admisă doar într-o formă emoțională modificată, când ea, fiind prin proprie esență contrară rațiunii, se apropie de aceasta.

8. *Ieșirea* din legitățile generale pentru o irepetabilă exaltare.

9. Nu există nici trecut, nici viitor independente de prezentul nostru preasfânt, receptat cu toate puterile spiritului emoțional; prezent spre care se și orientează arta.

10. Dezrădăcinând și digerând toate sentimentele, gândurile

vechiului Occident (Franța, Anglia, Italia), ce suferă de constipație spirituală (deoarece evoluția hranei spirituale e întru totul asemănătoare hranei biologice și este imposibil să recurgi la ceva nou, înainte de a te elibera de rămășițe inutile), emoționalismul – șuvoiul căruia se amplifică în Rusia, Germania și America – tinde spre cunoașterea legităților elementarismului, în înalta elementaritate văzând contragreutatea minunatelor forme ale încântătoarelor adevăruri ale europenismului.

11. Reieșind din particular și irepetabil, arta se extinde până la general, popular și mondial. O cale inversă este de neconceput. Dintr-o dragoste personală concretă se poate cunoaște dragostea față de omenire și viceversa. A presupune ca punct de pornire sentimentul general (comun), canonul comun, legitatea comună – înseamnă o crimă fără sens și minciună.

Mergeți, extindeți-vă în sus, dar nu vă îngustați jos.

M. Kuzmin, Anna Radlova, Serghei Radlov, Iur. Iurkun
(1923)

* *Emoționalismul* – grupare apărută spre sfârșitul anului 1921 și menținându-se în contextul general al avangardei ruse până în 1925. Din componența ei făceau parte scriitorii K. Vaghinov, A. Radlova, A. Piotrovski, Iu. Iurkun, B. Paparigopulo, dramaturgul și regizorul S. Radlov, pictorul V. Dmitriev. Într-o anumită măsură, principiile emoționalismului erau înrudite cu cele ale expresionismului

EMOȚIONALITATEA ȘI FACTURA

(fragment)

Receptarea emoțională, personală, unică, irepetabilă, materializată printr-o formă adecvată producerii acțiunii emoționale, – iată scopul artei.

Mișcarea spre artă înseamnă dragoste. Dragoste față de lume, material, om. Nu una schematică sau distractivă, ci una simplă, concretă, dragoste orientată personalizat. Nu una conștientizată cu luciditate, nu un moft, nu o dorință fugitivă. Emoționalitatea și factura sunt componentele imanente ale operei de artă. În afara unităților nu va rezulta nimic: ori mușii „poeți în suflet”, ori cei fără de suflet sunt niște abili și maeștri nimănui trebuitori. Însă prin unirea acestor două elemente se poate vorbi de oarece artă.

Căutările tehnice, descoperirile și noutățile, care nu sunt condiționate de necesitatea emotivă, nu pot avea nicio acțiune emoțională și interesează doar pe profesioniști, judecățile despre artă ale cărora în genere nu ar trebui să aibă vreo urmare cât de cât serioasă.

Deseori, echilibrul dintre aceste elemente este încălcat; a înclina balanța – într-o parte sau în cealaltă – ține de gust.

Factura înseamnă înarmare, rezervă de receptări emotive, elanul războinic, realizarea sub aspect patriotic sau partinic, motivele și scopurile războiului. Omul înarmat până în dinți care, pașnic, bea ceai la el acasă, fără a participa la operațiuni militare. Mai curând aduce a război situația în care oamenii, entuziasmați de porniri belicoase, cu mâinile goale, fără sens și deznădăjduit își apără casele de tunurile dușmanului.

După o întrerupere de lungă durată, Academia a lansat un șir de pictori noi. Eu nu știu ce fel de titlu li se acordă acum și dacă în

genere li se mai acordă. Înainte vreme dâșii se numeau „artiști liber-profesioniști”. Ce responsabilitate, – dacă e să pătrunzi sensul acestor cuvinte. Artist, și-ncă liber! Școala n-a făcut nici una, nici alta, și nici n-a trebuit să le facă. Este imposibil să-i dai unei mase de oameni ceea ce pentru fiecare individ aparte trebuie să fie irepetabil. La fel cum operația de eliberare nu poate fi făcută în mod mecanic.

Academia dă doar armament și nimic mai mult. Însă doar înarmarea în sine nu poate acționa, prin urmare nici nu poate fi vorba de artă. Și dacă acolo există pânze_ despre care se cade să se vorbească, e doar din motivul că ele exprimă emoții, care nu sunt supuse controlului academic sau censului. Majoritatea absolvenților sunt anume oameni înarmați (într-o mai mare sau mai mică măsură), despre care nu se știe cu desăvârșire, dacă se vor duce la culcare sau vor juca arșice, ori vor porni la atac. Nu se știe de ce, acțiunea din urmă cel mai puțin este presupusă. Bineînțeles, este posibil ca voința caritabilă a cuiva să toarne vin în aceste vase goale, dar mă îndoiesc că „artistul” s-a trezit deja în maestrul fără suflet Pavlov sau Akișin, imitator al procedeelor învățătorului său.

Din punct de vedere formal, ultimul chiar a și făcut ceva, poate că și mai „sănătos” decât la Petrov-Vodkin, însă astea nu sunt decât fleacuri, maimuțareală, repetiția aerisită a conținutului tensionat sub aspect emoțional.

Mihail Kuzmin

FUIISMUL

FUIISM(UL)* (PTIU!-ISMUL)

Ale simbolismului corăbii ce pleacă. OPOIAZ-ul (Societatea Studierii Limbajului Poetic) sau societatea secetei creierului.

Generală mărunțime a cuvântului, detalierea prin fărâmițare, verbocreația, verbotescuitul, manichiura cuvântului.

Suspectele înmormântări de gradul patru ale poeziei de către propriii săi meșteșugari ce s-au obrăznicit sau NEP-ul (Noua Economie Politică) care a păpat poezii.

O beznă absolută învăluie estradele rusești, călcate de copitele a fel de fel de imagiști.

Pustietatea de piatră de până la apariția versurilor.

Și – cei doi.

Fără un fals mandat de a contacta lumea.

Fără sine-afișarea lor de firmă.

Cu modesta marcă –

Chiseliță cerebrală.

Cei doi.

Printre epigonii care încă nu au reușit să înghită moștenirea marii revoluții, cinicii care poartă pe chipurile lor revărsatul lumii noi.

Doi înțelepți. Și ce de-a spațiu!

Deja de un an întreg – cu gura încleștată.

Iar acum

primul număr –

o lovitură

peste mâncăul frontal.

Mâine, alte versuri și oarecare teorii.

Nu urletele isterice opintite să ajungă din urmă furtuna (maiakovskianismul).

Și nu plicticoasa jonglerie a stilului – stihia NEP-ului incipient (pilneakism – pasternakism).

Presiunea calmă peste depășita stare de furtună.

În urlătoarele genuni, noi suntem cei dintâi care despart apa de poezie și spunem: Stadiul generalei demențe europene să fie ca o trambulină pentru noua săritură.

Fie vrie undeva pe planurile adevăratei comunicări cu lumea.

Înălțimea:

o mie nouă sute douăzeci și trei (pe-a voastră).

Conectarea?

S-a și produs.

Boris Pereleșin

Moscova. Pre-ianuarie. Lăstărirea anului al doilea.

(1923)

* Noțiunea *fuism* vine de la interjecția „Fu!”, ceea ce în românește înseamnă: „Ptui!”, „Pfi!” sau „Uf!”, în sensul în care se dorește a se exprima dezaprobare, dezacord, nemulțumire, dispreț, dezgust. *Fuismul* a fost un grup nu prea numeros și slab organizat. Începând cu anul 1921, s-au declarat *fuiști* Boris Pereleșin, Nikolai Tihomirov, Boris Nesmelov, Nikolai Lepok și Aleksandr Rakitnikov. Cel mai consecvent dintre fuiști, B. Pereleșin, învâța arta literară de la imagiști și de la futuriștii din gruparea „Centrifuga”.

LEF: FRONTUL DE STÂNGA AL ARTELOR

PENTRU CE LUPTĂ LEF (FRONTUL DE STÂNGA AL ARTELOR)?¹

Anul (1)905. După el urmează reacțiunea. Reacțiunea s-a soldat cu autocrația și dublul jug al negustorului și fabricantului

Reacțiunea și-a creat arta, modul de viață – după asemănarea și gustul ei. Artă simbolistilor (Belâi, Balmont), cea a misticilor (Ciulkov, Ghippius) și a sexo-psihopaților (Rozanov) reprezintă modul de viață al burghezilor și filistinilor.

Partidele politice loveau în modul de viață, arta însă s-a ridicat ca să bată gustul.

Prima explozie imperialistă – din anul 1909 (volumul „Jewelnicul Juzilor”).

Explozia a fost întreținută 3 ani la rând.

Asta s-a finalizat cu apariția futurismului.

Prima carte a asociației futuriștilor a fost „O palmă dată gustului public” (a. 1914 – Burluik. D. Kamenski, Krucionâh, Maiakovski, Hlebnikov).

Vechea orânduire aprecia corect lucrarea de laborator a dinamitarzilor de mâine.

Futuriștilor li se răspundea cu restricțiile cenzurii, interzicerea discursurilor, cu lătrat și urlat în toată presa.

Bineînțeles, mecenatul capitaliștilor niciodată nu a susținut bi-cele rândurilor noastre (scrise), țepii și trăsăturile noastre de condei.

Mediul eparhial le-a impus futuriștilor să-și bată joc de el prin bluze galbene, vopsirea fețelor.

Aceste procedee de luptă, nicidecum „academice”, erau ca o prefigurare a amplorii de viitor – dintr-o dată s-au desprins estetizanții (Kandinski, Tovo-valeții² și al.)

În schimb, cei care nu aveau nimic de pierdut, au aderat la futu-

rism, sau doar s-au drapat cu numele lui (Șerșenevici, Igor Severeanin, Coadă Asinului³ ș. a.).

Îndrumată de oamenii artei care nu pricepeau multe în politică, uneori mișcarea futuristă înflorește cu florile anarhiei.

Alături de oamenii viitorului mergeau și cei ce se dădeau mai tineri, putregaiurile estetice care se camuflau cu drapelul de stânga.

Războiul din 1914 a fost prima încercare la prezența și rezistența publică.

Futuriștii ruși au rupt-o definitiv cu imperialismul poetic al lui Marinetti, mai înainte de asta fluierându-l în zilele când el vizitase Moscova (a. 1913).

Futuriștii au fost primii și unicii în arta rusă care, temperând zângănitul cântăreților belicoși (Gorodețki, Gumiliov ș. a.), au blestemat războiul, luptând contra lui cu toate armele artei [(poemul) „Război și Pace” al lui Maiakovski].

Războiul a pus începutul curățirii futuriste (s-a prăbușit „Mezaninul”⁴, porni spre Berlin Igor Severeanin).

Războiul cerea să se vadă revoluția de mâine [(poemul) „Norul cu pantaloni”].

Revoluția din februarie a aprofundat procesul de curățire, dezbinând futurismul în „de dreapta” și „de stânga”.

Cei de dreapta au fost ecoul farmecelor democratice [numele lor îl puteai întâlni în (ziarul) „Vsea Moskva” = „Toată Moscova”].

Pe cei de stânga, care așteptau să vină Octombrie, au fost botezați „bolșevicii artei” (Maiakovski, Kamenski, Burliuk, Krucionâh).

La această grupare au aderat întâii producători-futuriști (Brik, Arvatov) și constructiviștii (Rodcenko, Lavinski).

Încă de la primii lor pași, din palatul lui Kșesinki, au încercat să găsească limbă comună cu grupurile de muncitori-scriitori (viitorul Proletkult), însă acești scriitori se gândeau (privind obiectele), că revoluționarismul ține doar de conținutul agitatoric și au rămas în sfera decorațiilor niște reacționari sadea, care nu reușeau nicidecum să se unească.

Octombrie a curățat, a perfectat, a reorganizat. Futurismul a devenit frontul de stânga al artelor. A devenit „noi”.

Octombrie educa prin muncă.

Deja la 25 octombrie noi munceam.

Clar lucru – la văzul călcâielor intelectualității ce se cărăbănea, nu am prea fost întrebați despre credințele noastre estetice.

Noi am întemeiat, pe atunci revoluționare, „Izo”, „Teo”, „Muzo”⁵; noi am călăuzit elevii la asaltul academiei.

Concomitent cu munca organizatorică, am dat primele lucruri ale epocii Octombrie [Tatlin – monumentul celei de-a 3-a Internaționale, (piesa lui Maiakovski) „Misteriul-buf” în montarea lui Meyerhold, „Stenka Razin” al lui Kamenski].

Noi nu estetizam, ci făceam lucruri pentru a le autoadmira. Îndemânarea acumulată o foloseam în muncile agitatorico-artistice, cerute de revoluție (placardele Rosta⁵, foiletoanele de ziar ș. a. m. d.).

În scopul agitării ideilor noastre, am fondat ziarul „Arta Comunei”, făcând turul uzinelor și fabricilor, unde organizam discuții și citeam lecții.

Ideile noastre au obținut auditoriul muncitoresc. Raionul Vâborg a organizat o comună futuristă.

Mișcarea artei noastre a scos la iveală forța noastră de organizare în întreaga RSFSR (Republica Sovietică Federativă Socialistă Rusă) a fortărețelor frontului de stânga.

Paralel cu aceasta decurgea munca tovarășilor din Extremul Orient (revista „Tvorcesto” = „Creația”) ce confirma sub aspect teoretic imanența curentului nostru, contopirea noastră socială cu Octombrie (Ciujak, Aseev, Palmov, Tretiakov). Fiind supusă diverselor prigoane, „Tvorcestvo” și-a asumat întreaga luptă pentru noua cultură în hotarele Extremului Orient și ale Siberiei.

Reorientându-se treptat în două săptămâni de existență a Puterii Sovietice, academicienii au început, câte unul sau în grupulețe, să bată la ușile Comisariatelor Poporului.

Fără să riște a-i folosi în munca socială, Puterea Sovietică le-a

oferit lor – mai bine spus, numelor lor europene – fundăturile activităților culturale și educaționale, planul secund.

Din aceste fundături a pornit hărțuiala „Artei Comunei” și altele.

Fiind preocupată de fronturi și ruine, puterea prea puțin înțelegea din confruntările estetice, străduindu-se doar ca cei din spate să nu prea facă gălăgie, potolindu-ne pe noi din respect față de „cei renumiți”.

Acum e un răgaz în război și foamete. LEF este obligat să demonstreze panorama artei R.S.F.S.R până la 1 februarie 1923.

I. Arta proletară. O parte a degenerat în scriitori rutinari, de stat, care asupresc cu limbajul lor birocratic și repetarea *abc*-lui. O altă parte a nimerit sub influența tuturor academismelor, amintind de Octombrie doar prin numele lor. A treia, cea mai bună parte, învață pe nou după rozul lui Belâi, în baza lucrărilor noastre, și credem că mai departe va merge cu noi împreună.

II. Literatura oficială. În teoria artei fiecare are propria părere: Osinski o laudă pe Ahmatova, Buharin – pe Pinkerton. În practică, revistele, sunt pur și simplu peștițe de numele de tiraj.

III. Literatura „cea mai nouă” (Serapionii⁶, Pilneak ș. a. m. d.), însușindu-și și rumegând procedeele noastre, le îmbunătățesc cu simbolism, se acomodează respectuos și greoi la lejera nep-lectură (NEP: Noua Politică Economică).

IV. Schimbul tuturor. Dinspre Occident vor năvăli venerabilii studioși. Aleksei Tolstoi deja țesăla calul alb al operelor sale complete pentru intrarea victorioasă în Moscova.

V. În fine, – încălcând perspectiva respectuoasă, – în diferite colțuri se află stângiștii singuratici. Oameni și organizații (Inhuk, Vhutemas, Ghitisul lui Meyerhold, Onoiaz⁷ ș. a.), ei, în chip eroic, se străduiesc să ridice noul prin putere proprie, alții însă, mai taie cu pila la cătușele vechiului.

LEF trebuie să adune împreună forțele de stânga. LEF trebuie să-și treacă în revistă rândurile. LEF trebuie să unească frontul pen-

tru aruncarea în aer a vechiului, pentru bătălia de cucerire a culturii noi.

Noi nu vom rezolva problemele prin majoritatea voturilor a misticului front de stânga, până în prezent doar prin ideea existenței sale, ci prin faptă, prin energia grupului nostru de inițiativă, care an de an îndrumă munca celor de stânga, conducându-i sub aspect ideologic.

Revoluția ne-a învățat multe.

LEF știe:

LEF va fi:

În munca de consolidare a cuceririlor Revoluției din Octombrie, fortificând arta de stânga, LEF va agita arta prin ideile comunei, deschizându-i drumul spre ziua de mâine.

LEF va agita prin arta noastră masele, obișnuindu-le cu puterea organizatorică.

LEF va confirma teoriile noastre prin arta în acțiune, pe care o ridică până la nivelul înaltei calificării.

LEF va lupta pentru arta-constructor de viață.

Noi nu tindem la monopolizarea revoluționarismului în artă. Clarificarea se va face prin întrecere.

Noi credem în corectitudinea agitației noastre, prin forța lucrărilor făcute vom dovedi că: suntem pe calea cea dreaptă spre viitor.

**N. Aseev, B. Arvatov, O. Brik, B. Kușner,
V. Maiakovski, S. Tretiakov, N. Ciujak**
(1923)

1. LEF (*Frontul de Stânga al Artei*) – Asociație literară care a activat în perioada 1922-1929 la Moscova, Odessa și în alte orașe. Își declarase drept scop promovarea artei revoluționare combatante. Întrunea creatori din diferite sfere artistice – scriitorii V. Maiakovski, N. Aseev, S. Tretiakov, pictorul A. Rodcenko, cineaștii S. Eisenstein, D. Vertov ș. a. Principiile sale intrau în contradicție cu „literatura faptului autentic”, cu moștenirea clasică și experimentul formalist. A editat revista „LEF” (1923-1925) și „Noul LEF” (1927-1928).

2. *Tobo-valeții* – grupul artistic „Bubnovâi valet” (Valetul de tobă), care a funcționat la Petrograd în anii 1911-1917.
3. *Coada asinului* („Oslinâi hvost”) – asociație artistică, organizată de M. Lariov și N. Gonciarova în anul 1912.
4. *Mezaninul poeziei* („Mezonin poăzii”) – Asociație poetică organizată la Moscova în anul 1913 (V. Șerșenevici. R. Ivnev, L. Zak-Rossianski, S. Tretiakov, K. Bolșakov, B. Lavrentev ș.a.).
5. „Izo”, „Teo”, „Muzo” – este vorba de Comisariatul Poporului pentru Învățământ, care avea mai multe secțiuni: Izo – artele plastice, Teo – secția teoretică, Muzo – muzica, Lito – literară etc.
6. Rosta („Okna Rosta” = „Ferestrele Rosta”) – organizație agitatorică sub egida Telegrafului Rus, condusă de V. Maiakovski
7. Serapionii („Serapionovî Bratia” = „Frații Serapion”) – asociație scriitoricească din Petrograd, fondată în 1921, din care făceau parte K. Fedin, N. Slonimski, N. Tihonov, M. Zoșcenko, V. Kaverin ș. a.
8. Inhuk, Vhutemas, Gitis, Onoiaz (prescurtat, în rus.) – Institutul Culturii Artistice, Atelierele Superioare Tehno-Artistice; Institutul de Stat de Artă Teatrală, Bazele Științei Lingvistice (cursuri de studiu).

ARTA REALĂ

OBERIU (ASOCIAȚIA ARTEI REALE)

*Chipul social al OBERIU**

Tumultoasa mișcare revoluționară în cultură și viața cea de toate zilele, atât de specifică timpurilor noastre, în domeniul artei este încetinită de multe fenomene anormale. Noi încă nu am conștientizat în totalitate adevărul incontestabil că în sfera artei proletariatul nu se poate mulțumi cu metodele de creație a vechilor școli, principiile sale artistice mergând mult mai în adânc, distrugând arta veche până în temelii. Este ridicol să se creadă că Repin, care picta la 1905, ar fi un artist revoluționar. Și mai ridicol e să se creadă că fiecă AAR (Asociația artiștilor revoluției) conțin în ele grăuntele artei proletare noi.

Noi salutăm imperativul artei acceptabile, prin formă înțeleasă chiar și de elevul de la țară, – însă doar imperativul unei astfel de arte duce în hățișurile celor mai groaznice erori. În consecință, ne alegem cu mormane de maculatură, pe care nu le mai încap depozitele de cărți, pe când publicul cititor din primul stat al proletarilor este hrănit cu beletristica tradusă a scriitorului burghez occidental.

Noi înțelegem destul de bine că este imposibil să se găsească imediat o ieșire din situație. Concomitent, nu pricepem deloc de ce un șir de școli de carte care, de altfel, activează intens, onest și perseverent în acest domeniu, se află parcă la periferiile artei, în timp ce ar trebui să fie susținute de societatea sovietică. Nu ne este pe înțeles de ce școala lui Filonov a fost izgonită din Academie, de ce Malevici nu-și poate desfășura în URSS activitatea de arhitect, de ce a fost proteste fluierat „Revizorul” lui Terentev. Nu pricepem de ce noua artă de stânga, care are la activ multe realizări și merite, este tratată ca un fel de rămășiță, ba mai rău – ca șarlatanism. Câtă nedreptate, câtă lipsă de realizare personală sunt tănuite într-o atitudine atât de sălbatică!

Astăzi, OBERIU se anunță drept un nou detașament al artei revo-

luționare de stânga. OBERIU nu alunecă peste temele și creștele creației, ci caută organic o nouă viziune asupra lumii și a abordării lucrurilor. OBERIU mușcă din însuși miezul cuvântului, al acțiunii dramatice și al cadrului cinematografic.

Noua metodă artistică a OBERIU are un caracter universal, găsind cale spre redarea oricăror teme posibile. OBERIU e revoluționară anume în virtutea acestei metode.

Noi nu suntem atât de încrezuți în sine, pentru a ne privi munca prestată drept una dusă la capăt. Însă suntem convinși că fundamentele au fost puse temeinic și că ne vor ajunge forțe pentru continuarea construcției. Credem și știm că doar drumul artei de stânga ne va scoate la traiecul noii arte proletare.

Poezia Oberiu

Cine suntem noi? Și de ce anume noi? Noi, *oberiu*-ții, suntem muncitorii onești ai propriei noastre arte. Suntem promotorii nu doar ai unui nou limbaj al poeziei, ci și creatorii unei noi percepții a vieții și componentelor, obiectelor ei. Voința noastră pentru artă e universală: ea transgresează toate genurile artistice și erupe în viață, cuprinzându-i totalitatea aspectelor. Și lumea, ajunsă slinoasă de la limbajul unei mulțimi de tâmpiți, încâlcită prin algele „suferințelor” și „emoțiilor”, acum renaște în toată puritatea concreției formelor sale (artistice). Chiar și până astăzi, unii mai continuă să ne numească *zaim*-nici (transraționaliști). Greu de decis ce ar fi la mijloc – o nedumerire generalizată sau o iremediabilă neînțelegere a bazelor creației autentice? Nu există o altă școală mai dușmănoasă nouă decât transraționalismul. Fiind oameni realiști până în măduva oaselor, noi suntem cei dintâi inamici ai celor care golesc cuvântul, transformându-l într-o corcitură neputincioasă fără sens. Însă în creație extindem și aprofundăm sensul obiectului și cuvântului, și nicidecum nu-l distrugem. Curățat de pleava literară și cea a uzualului, un obiect concret devine apanajul artei. În poezie, ciocnirea semnificațiilor verbale exprimă acest obiect cu precizia mecanicii

înalte. Dumneavoastră parcă ați prinde a protesta, că acesta nu ar fi anume obiectul pe care îl vedeți în realitate? Aproiați-vă și atingeți-l cu degetele. Priviți obiectul cu ochii limpezi și îl veți vedea pentru prima oară curățat de fragila poleială cu aur literară. Ar fi posibil să susțineți că subiectele noastre ar fi „nereale” și „nelogice”? Dar cine a spus că logica „de viață” este obligatorie pentru artă? Noi suntem uimiți de frumusețea femeii pictate, în pofida faptului că, sfidând logica aparenței, artistul a dislocat omoplatul eroinei sale, transferându-l undeva în altă parte a corpului. Artă însă are logica sa și nu distruge obiectul, ci ne ajută să-l înțelegem.

Noi extindem sensul obiectului, cuvântului și acțiunii. Acest lucru se desfășoară în mai multe direcții, fiecare dintre noi având propriul profil, stare de fapt care pe anumiți înși îi derutează. Unii vorbesc despre unirea întâmplătoare a oamenilor diferiți. Vede-se, dâșii presupun că o școală literară ar fi înrudită unei mănăstiri, în care călugării arată, la chip, ca niște gemeni. Asociația noastră e liberă și benevolă, întrunind maeștri și nu calfe, pictori și nu zugravi. Fiecare se cunoaște pe sine și fiecare știe ce îl leagă de ceilalți.

Aleksandr Vvedenski (extrema stângă a asociației) dispersează obiectul în elemente aparte, însă acest obiect nu-și pierde concretetea. Vvedenski dispersează acțiunea în componente aparte, însă acțiunea nu-și pierde legitatea creatoare. Dacă e să descifrez până la capăt, rezultatul ar fi o aparentă lipsă de sens. De ce aparentă? Pentru că evidentă lipsă de sens o va oferi cuvântul transrațional, care însă nu poate fi găsit în creația lui Vvedenski. Ar fi necesare mai mult curiozitatea și lipsa lenei în cercetarea ciocnirilor dintre sensurile verbale. Poezia nu e griș fiert, înghițit fără a fi mestecat și de care se uită îndată.

Konstantin Vaghinov e cel a cărui fantasmagorie universală trece prin fața ochilor parcă învăluită în ceață, în ușoară vibrație. Însă prin această ceață simțiți afluxul gloatelor și legănatul orbilor, care trăiesc și respiră în felul lor, vaghinovan, deoarece artistul le-a modelat cu mâinile sale și le-a încălzit cu respirația sa.

Igor Bahterev – poet care își conștientizează propriul chip în co-

loratura lirică a materialului obiectual. Obiectul și acțiunea, desfăcute în componentele lor, apar în noul spirit al liricii *oberiu-ților*.

Nikolai Zabolotki – poetul goalelor figuri concrete, împinse foarte aproape de ochii spectatorilor. El trebuie să fie ascultat și citit mai mult cu ochii și degetele, decât cu urechile. Obiectul nu se risipește, ci din contră – se consolidează și se condensează până la refuz, ca și cum ar fi pregătit să întâlnească mâna pipăitoare a spectatorului. Față de această misiune principală, desfășurarea acțiunii și atmosfera joacă un rol auxiliar.

Daniil Harms – poet și dramaturg, atenția căruia nu e concentrată asupra figurii satirice, ci la ciocnirea unui șir de obiecte, la relațiile dintre ele. În momentul acțiunii, obiectul obține noi contururi concrete, pline de sens autentic. Acțiunea reorientată astfel păstrează în sine amprenta „clasică”, în același timp reprezentând o largă amplitudine a percepției *oberiu*.

Boris Levin – prozator care actualmente urmează cale experimentului.

Acestea ar fi, în mare, caracteristicile secției literare a asociației noastre în general și a fiecărui membru al ei în parte. Celelalte le vor releva versurile noastre.

Drept oameni ai lumii concrete, ai obiectului și cuvântului – anume în aceasta ne vedem menirea socială. A simți lumea în mișcarea mâinii ce muncește, a curăța obiectul de gunoiul putregăioasei culturi din vechime – oare n-ar fi aceasta cerința reală a timpurilor noastre? De aceea și ne numim OBERIU (Asociația Artei Reale).

Pe drumul spre noua cinematografie

Până în prezent, cinematografia nu a existat ca artă independentă principală. Au existat doar stratificări din vechile „arte” și, în cel mai bun caz, unele tentative timide de a trasa noi poteci în căutarea adevăratului limbaj cinematografic. Așa a fost..

Acum însă a venit timpul pentru ca cinematografia să-și obțină

propriul chip, să găsească propriile mijloace de a emoționa și de a-și găsi cu adevărat propriul limbaj. Nimeni nu este în stare „să descopere” cinematografia viitorului și nici nu putem promite acum să facem asta. În locul oamenilor asta o va face timpul.

Însă datoria oricărui cineast onest este de a experimenta, căutând căile spre noua cinematografie, și de a omologa noi niveluri artistice.

Într-o informație succintă nu e locul să relatăm în detalii despre întreaga noastră muncă. Acum vom spune doar câteva cuvinte despre „Filmul Nr. 1”, deja turnat. Timpul tematicii cinematografice s-a dus. Astăzi, genurile cele mai ne-cinematografice, anume în virtutea tematicii lor, sunt filmul de aventuri și comedia. Când tema (fabula+subiectul) este independentă, ea își subordonează materialul. Iar descoperirea unui material cinematografic original, specific, înseamnă deja cheia spre descoperirea limbajului cinematografic. „Filmul Nr. 1” constituie prima etapă în munca noastră experimentală. Pentru noi nu contează subiectul, ci „atmosfera” materialului pe care îl folosim – temele. Unele elemente ale filmului s-ar putea întâmpla să nu fie legate înde ele într-un anumit mod, sub aspect semantic și de subiect, prin caracterul lor putând fi chiar antagoniste. Reiterăm, nu e vorba de așa ceva. Întreaga esență din această „ atmosferă”, specifică materialului respectiv, e tema. A descoperi atmosfera în cauză este anume scopul nostru de căpetenie. Cum rezolvăm problema, se va înțelege lesne după ce veți viziona filmul.

Și deloc cu titlu de reclamă, vă anunțăm: pe 24 ianuarie a.c. în Casa Presei va avea loc conferința noastră. Acolo vom demonstra filmul și vom povesti pe larg despre căile și căutările noastre. Autorii-regizori ai filmului sunt Aleksandr Razumovski și Klement Minț.

Teatrul OBERIU

Să admitem următoarele: pe scenă apar doi oameni, nu spun nimic, ci își povestesc ceva unul altuia prin gesturi. Concomitent, își umflă fălcile triumfătoare. Spectatorii râd. Să însemne asta că ar fi teatru?

Da. Veți spune – bâlci? Însuși bâlciul este teatru.

Sau astfel: peste scenă coboară o pânză pe care este pictat un sat. Pe scenă e întuneric. Apoi începe să se lumineze. Un om în veșminte de păstor apare în scenă și cântă din fluier. Va fi acesta teatru? Va fi.

Pe scenă – un scaun, pe scaun – un samovar. Samovarul fierbe. Însă în loc de aburi de sub capac apar brațe goale. Va fi acesta teatru? Va fi. Și iată toate acestea: și omul, și mișcarea lui pe scenă, și samovarul ce fierbe, și satul pictat pe pânză, și lumina – ba stingându-se, ba reaprinzându-se, – toate sunt elemente teatrale aparte.

Până în prezent, toate aceste elemente erau subordonate subiectului dramatic – piesei. Piesa e o povestire prin personaje despre o întâmplare oarecare. Iar pe scenă totul se face pentru a explica pe înțeles, clar și cât mai apropiat de viață, sensul și acțiunea acestei întâmplări.

Teatrul nici pe departe nu constă în asta. Dacă actorul, ce are rolul unui ministru, va începe să umble pe scenă în patru labe, mai și urlând ca lupul, sau actorul, ce joacă rolul unui mojiș rus, dintr-o dată va prinde să țină o lungă cuvântare în limba latină, – acesta va fi teatru, aceasta va interesa spectatorul, chiar dacă nu va avea nimic în comun cu subiectul dramatic. Acesta va fi un moment aparte, un șir de momente care, organizate sub aspect regizoral, vor crea un spectacol teatral ce are propria linie de subiect și sensul său scenic.

Acesta va fi subiectul, pe care îl poate oferi doar teatrul. Subiectul spectacolului de teatru – este chiar teatrul, precum subiectul operei muzicale – e muzica. Ele ilustrează una – lumea fenomenelor, pe care însă, în dependență de materiale, o redau altfel, în mod personal.

Când veniți la noi, uitați de toate cele pe care v-ați obișnuit să le vedeți în alte teatre. Posibil, multe vi se vor părea stranii, caraghioase. Noi abordăm un subiect dramatic. La început, el se dezvoltă simplu, apoi, dintr-o dată, prinde a fi sincopat parcă de momente străine, vizibil excentrice. Sunteți uimit. Doriți să aflați acea legitate obișnuită, logică, pe care vi se pare că o vedeți în viață. Însă aici ea nu va exista. De ce? Din motivul că obiectul și fenomenul, transferate din viață – pe scenă, își pierd legitatea lor „vitală” și obțin o alta – teatrală. Nici nu o

vom explica. Pentru a înțelege legitatea oricărei reprezentații teatrale, trebuie să știi să vezi. Putem spune doar că misiunea noastră e de înfățișa pe scenă lumea obiectelor concrete în relațiile și ciocnirile dintre ele. Pentru rezolvarea acestei probleme, noi lucrăm la spectacolul „Elizaveta Bam”.

„Elizaveta Bam” a fost scrisă la comanda secției teatru a OBERIU de către D. Harms, unul din membrii ei. Subiectul dramatic al piesei pare a fi clătinat-dislocat de mai multe teme, străine, care revelează obiectul aparte, fără legătură cu celelalte, existând ca tot întreg; din acest motiv, subiectul dramaturgic nu va apărea în fața spectatorilor drept o figură de subiect distinctă, care parcă s-ar piti în spatele acțiunii. În schimbul său vine subiectul scenic care a apărut în mod spontan din toate elementele spectacolului nostru. Asupra lui este focalizată atenția noastră. Concomitent, pentru noi unele elemente aparte ale spectacolului sunt importante și prețioase, ele aducându-și fiecare propria existență, nesubordonându-se bătăilor ritmice ale metronomului teatral. Iată, aici, se vede colțul unei rame de aur, – el trăiește ca un obiect de artă; colo, se declamă un fragment de poem – prin menirea sa, el este autonom și, în același timp, – dincolo de voința sa, – mișcă înaintea subiectul scenic al piesei. Decorația, mișcarea actorului, o sticlă aruncată, coada fracului – sunt de asemenea actori, ca și cei care dau din cap și rostesc cuvinte și fraze.

*Compoziția spectacolului a fost elaborată de:
Igor Bahterev, Boris Levin, Daniil Harms. Scenografia – I. Bahterev.
(1928)*

* OBERIU – gruparea avangardistă „Asociația Artei Reale” a apărut în Leningrad în anul 1927, din ea făcând parte tinerii scriitori Daniil Harms, Nikolai Zabolotki, Aleksandr Vvedenski, Konstantin Vaghinov, Nikolai Oleinikov și foarte tinerii lor colegi, care nu împliniseră nici 25 de ani, Iuri Vladimirov și Igor Bahterev. OBERIU activa pe lângă Casa Presei din orașul de pe Neva. Declarația a apărut în ianuarie 1928 în mica revistă Afișul Casei Presei.

ALTE CURENTE ȘI ASOCIAȚII

MANIFESTUL LUI ANTON SOROKIN

(Manifestul geniului Siberiei nu se referă la idioți, cretini, bețivani și la cei care au gologani, astfel că astă pleavă a vieții poate să nu se deranjeze cu cetitul lui)

Noi, Anton Sorokin, din mila gândului și a uimirii omenești regele celui de-al șaselea imperiu, trimitem credincioasele și neînvinsele noastre oștiri de soldați-buchii, aliniate în rânduri brave, în divizii – pagini, cărți – armate; le trimitem la luptă cu prostia și cu ticăloșia omenească. Vin în grabă comandanții noștri – talentul și inspirația, – urlând panicați: „Nefericitule rege, salvează-ne, pentru că armatele tale sunt zdrobite de o mare putere – de prostia și ticăloșia omenească. Ai tăi oșteni-gânduri au pierit însingurați în arhivele prăfuite, îngropați în mormintele anonimilor sau în bălțile mlăștinoase ale creierilor putrezi. Jefuitorii de cadavre smulg hainele-hârtie și le duc la talcioc să învelească în ele cârnat și scrumbie și să fumeze țigări picioruș-de-câine, le aruncă în latrine. Iar pe tine, primul rege al celui de-al șaselea imperiu, rege al anului nouăsprezece, vor să te împopoțoneze în purpură de vison, să te facă măscărici demn de batjocura și râsul lumii.

Și iată că pentru ultima oară am trecut în revistă domeniile noastre, am privit nălucirile, parcurile verzi ale vasalilor noștri, castelele din nori, grădinile înflorite cu păducel alb și am sorbit, am gustat aleanul din pocale. Și am dorit aprins, încât însuși Buddha a agățat de noi jucării sunătoare și Hristos ne-a încheiat sandalele. Și noi, măscăriciul Benezo cu tichie din ziar, facem tumbe pe podiumul vieții. Fața ne este zugrăvită, iar veșmintele ni-s în paiete opace. Plecăm să-i jucăm reprezentația noastră orașului friguros, să scâncim precum câinele lovit, să ne afișăm veselia pe mutra stâlcită

și să ridicăm nasul zmeuriu. Iar dincolo, departe de piața orașului, se întind domeniile noastre. Când vom începe reprezentarea să ne-o jucăm, vom merge la năluci să ne holbăm.

Hei, voi, înclieiați afișele țipătoare pe scândura cenușie, murdară. Păiața Benezo va râde, astăzi inima măscăriciului Benezo este îndurerată. Obrajii au prins a da în rumeneală, tricoul mângâie trupul. Eu am devenit Franz-chefliul și jegosul, tristul Coco. Destinul rupe cu târnăcopul bucăți din viața frântă. Sub cupola arcată a circului mă maimuțaresc cu alienata grimasă a aleanului. Proști, să-tui, duri, cu inima ca pesmeții. Priviți cu sclipiri de diamante cum arde inima catifelată. Dându-mi capul pe spate, stelelor le voi zice serenade, și în mototolitul rai ruginit Buddha va izbucni în hohot de clovn. Ca berea beau înțelepciunea și râd, pentru că sună vesel zdrăngănitul tichiei cu jucării. Iar tristețea și-a lăsat voalul peste față. Pe plapuma de nisip a arenei încolăci-voi în vie spirală gândul. Sub cupolă orchestra a amuțit, s-au stins leneșele scripci. Trupul tinereții mele dintr-un colț în altul îl arunc. Eu lumea pe nou o croiesc, un alt plan calculez, izvodesc. Din Ivan(ov)ii cei proști și tâmpii totdeauna se va naște un Ivan. Viața vă stă pe umerii ogârjiți ca o povară netrebnică și grea. Cu boabe sfinte însăsmânțează tâmpitele trupuri idiotizate. Voi sunteți troiene de dragoste în desprimăvărare, sălbaticii furtunilor geroase. Ajunge de-a mai naște debili, ajunge de-a mai plodi cretini. Voi sunteți cei stăpâniți de vicii, pentru un tainic minut de joc plătiți cu progeniturile voastre, viața întregă blestemându-vă destinul. Pentru o rublă și cincizeci de copeici aveți nevoie de mirese turbate, îmbătate de dragoste. Nenorocite destine strivite ca aluatul, ce vă dau vouă bărbații măcelari? Veni-va ziua în care veți simți strâmtoarea sugrumătoare a dragostei și aleanului. Ah, de ce să iasă numaidecât Ivani din Ivanovi?! Iarba rea trebuie stârpită. A venit timpul să plodiți Tițiani, să semănați Ibseni.

Înțelepciunea ne-a încoronat într-o domnie, fantezia ne oferă fericire. Noi îl cunoaștem pe Wilde, îl prețuim pe Mozart, în noi cântă muzica soarelui. În veci vor ține minte omenii timpul revo-

luției din anul optsprezece. În piață – un negru orator curajos. Și răsună glasul-i răcit, răgușit. – Astăzi pariem fără coroană. Pe când noi suntem însinguratul imperiu Anton Sorokin. Și iată-mă în fața unei gloate de berbeci. Dar cine vine cu mine? Vă chem. Într-acolo de unde voi, întorcându-vă, veți arunca povara gogomăniei. Vă chem într-acolo unde e Buddha întrauritul. Unde Iisus e ornat cu diamante. Și negrele gloate au prins a tropăi tâmp, ducându-se spre grădina fermecată. Pe pământ, cu tunurile lui Krupp joace-se doar gloata diavolilor. Au venit și ultimele termene ale judecății de apoi și tunetul se chircește în flacără. În zilele revoluției, fericitul dement Sorokin a cutezat să se autoprocleme rege. Dăruiți-i-a omenirii mila sa. Chem tinerii să vină la mine. Priviți cum agonizează lumea beată, ispitită de o luptă inegală. Iată, primăvara și pământul va îmbrăca verdele veșmânt. Văd, fecioarelor, cum, de dragul banilor, îmbrăcați rochiile de mirese, iar soțiile ce veți ajunge vor plodi cretini crăcănați și murdari, slăbănogi și transpirați. Noi, Sorokin Anton, vedem toate astea de la înălțimea tronului, regretăm, vă chemăm îndărăt. Hei, voi, cele care vă vindeți trupurile neguțătorilor beți ce seamănă fiarelor! Toți cei care cheltuiți prin restaurante, ascultați ce vă vorbesc vouă: „Putrezi-va puterea viclenilor târgoveți, împrăștia-se-va ceața somnului greu. Noi, Sorokin Anton, îi recrutăm pe cei frumoși și sănătoși. Trandafirul sănătos nu poate fi comparat cu palida și pipernicita floare de câmp. Vlăguita mârtoagă a sacagiului nu se compară cu un armăsar de prăsilă. Mârtoagele se plodesc pe nimic, mii – pentru un urmaș de trăpaș sadea. Noi, regele scriitorilor, deplângem toate acestea, nemărginită ne este tristețea. Pe un fundal auriu-sângeriu dănțuiesc avariția și vulgaritatea.

Fetelor, femeilor, veniți de primiți geniala noastră prăsilă. Convins în propria-mi genialitate, vă voi dărui prețioasă progenitură. Anume acesta e darul pe care Sorokin Anton îl face veacurilor viitoare. Se vor potoli strigătele soldățeilor, va amuți zângănitul auruului. Pe voi, fetelor, femeilor, vă îndemnăm noi, Sorokin Anton.

Ajunge pentru azi. Inima noastră e îndurerată. Când va zâmbi

spăsită seara și va veni noaptea întunecoasă, vom spune: „Inima paiatei Benezo e îndurerată de moarte”. Pe străzi – doar praf și vânt, și bocetul râsetului de prostituate. Orașul, cavaler din La Mancha, privește aiurit și jalnic. Sufletul măscăriciului Benezo pleacă după distincta linie a felinarelor, pleacă maimuțărindu-se, clătinându-se ca un bețivan. Orașul mototolit se va oploși în memorie ca un tablou de Čiurlionis.

Anton Sorokin
(1919)

MANIFESTUL ASOCIAȚIEI LITERARE „ATELIERUL TREI”

Introducere

Ce se întâmplă astăzi cu poezia rusă? Până mai ieri se spunea: „Rusia întregă citește versuri, și mai că jumătate de Rusie le și scrie”. Așa e, i-au învățat să citească și să scrie pe un cap, și iată că milioane de tinerii strică hârtia, iar mii de „profesioniști”, hrăniți încă de structurile sovietice ale Uniunii Scriitorilor, îi învață pe cei dintâi „măiestria”. Astfel se plodește și se înmulțește EPIGONISMUL.

Oare cine citește atare „versuri”? Nimeni! Poezia, mai bine zis ceea ce e numit poezie, a încetat să mai fie vocea națiunii; oamenii fug care încotro de versurile publicate, precum cândva de articolașele ideologice din gazete. În fiecare dintre noi epigonul intră mai înainte decât începem să înțelegem, – și iată-ne în stare de a da, în cel mai bun caz, produse standard, de regulă plicticoase, de mâna a doua.

„ATELIERUL TREI” este o asociație de epigoni, versificatori și grafomani, care au decis să reprime în ei epigonismul, versificarea și grafomania. Ne-am unit în jurul unor idei deloc noi (au existat și primul, și al doilea „Atelier al poezilor”), a bunelor idei uitate despre esența poeziei și a creației poetice.

Manifest

1. Poporul va muri, dacă vor muri cultura și limba lui. Poezia este chintesența limbii. Noi considerăm că ea nu este pentru distracție, ci este *necesară* precum pâinea și aerul fiecărui om – pentru ca el să nu decadă până la condiția de animal care nu-și cunoaște

rădăcinile și nu se autoconștientizează.

2. Vrem să aruncăm în aer barajul plictisului și secundarului, aduse pe calea Poeziei de mormanele de compuneri epigonice, editate pe parcursul deceniilor. Dorim să împrăștiăm poezia, să o facem puternică.

3. Fiecare ins ar putea scrie versuri, dacă ar exista *anumite adevăruri*, inventate în procesul gândirii pre-creative și expuse ritmic cu ajutorul cunoscutelor procedee ale poeziei. Dacă ai încerca „să exprimi gândul”, „să potrivești cuvinte” pentru transmiterea imaginii (metaforei) nu ar ieși decât o mizerie.

4. Nu se mai poate să scrii precum scriau clasicii: edificiul armoniilor lor este minunat, însă nu are nevoie de excesele arhitecturale ale repetițiilor sau de construcții în masă conform proiectelor-tip. Noi începem un urcuș dificil spre culmile CULTURII POETICE a marilor predecesori, pentru a ne situa pe această cultură ca pe o temelie și, pornind de la ea, să privim spre orizonturi noi.

5. Doar o nouă, nemaîntâlnită armonie, doar adevărul, extras din adâncurile naturaleții sale cu ajutorul CUVÂNTULUI ca organ al auzului, văzului, mirosului. Cuvintele ca bisturiu și cuvintele ca microscopul sau telescopul – doar ele au preț. Pentru a deveni Versuitor, trebuie să-ți întorci pe față propriul suflet și să te răstignești pe crucea cuvintelor.

6. Pentru noi realismul, ca metodă de gândire artistică, nu e o dogmă, ci înseamnă *percepția* realității, percepția integrității și unității ei contradictorii, înțelegerea cunoașterii lumii doar printr-o experiență concretă a sensibilității; conștientizarea obligativității versului. Și Zeul l-am întrezărit într-un măr înflorit.

7. Poezia începe de la un sentiment de culpă – față de iubită, față de popor, față de propriul har. Adevărul artistic e de partea celor care au o conștiință bolnavă. Dar după aceasta și mai presus de aceasta e „poezia – conștiința propriei DREPTĂȚI”, îndreptățirea etică a existenței. Noi ne străduim să ne depărtăm de semiadevărurile decăderii umane și semiadevărurile nobleței umane, pentru a

conștientiza întreaga dramă a relațiilor omului cu lumea.

8. Poezia înflăcărează inimile, când nenumăratele raze ale cuvântului, emanate de lucruri, fenomene și interdependențele lumii, întreaga experiență istorică a sensibilității umane, adunate în limbaj, se răsfrâng prin prisma PERSONALITĂȚII poetului, focalizându-se în „eu”-l liric.

9. Este trist destinul celor care consideră că în poezie sunt principale „sensul”, „sinceritatea”, pe când forma ar fi secundară, dar și a celor care proclamă formalismul vid, „arta pentru artă”: lipsa formei sau a conținutului sunt cele două fețe ale aceleiași medalii. „Vibrația” – acest imperceptibil criteriu al calității versurilor, care stimulează *coparticiparea creatoare a cititorului* – se află anume în formă; prin ea însăși, forma deja înseamnă idee. Dar semantica este imposibil de prins, iar cuvântul nu e veșmânt, ci însuși corpul viu al sensului. Conținutul și forma în poezie înseamnă *una și aceeași*, ele nu pot exista separat.

10. Noi nu servim și nu vom servi vreunei puteri, ideologii sau unui gust anume. Jos „profesionalismul” prostituatelor literare! Trăiască PROFESIONALISMUL drept responsabilitate a poetului, prin destinul său, față de fiecare cuvânt scris! Judecătorul suprem ne este propria conștiință artistică!

1920, or. Harkov

E NECESAR OARE SÂNGELE PE ECRAN?

În privința Cine-Teatrului, adică în privința filmului artistic, excesul de sânge pe ecran trebuie tratat ca o dovadă a recunoașterii de către funcționarii cinematografeilor a propriei lor neputințe, ca eșec al unui șir întreg de tentative de a înfățișa pe ecran revoluția în planul așa-numitei cinematografii artistice.

Excesul invocării și demonstrării morții („Golful morții”, „Minaretul morții”, „Cuirasatul Potiomkin”, „Crucea și Pistolul”, „Tragedie tripoliană”, „Aurora boreală” ș. a. m. d.) a apărut în schimbul excesului subiectelor „de dragoste” pe întregul front al dramelor artistice psihologice, detectivistice, țărănești și de producție.

O muiere goală sau „savurarea crimei” – iată ce rulează cinematografia noastră artistică.

„Frumoasa și bolșevicul” (denumirea americană a „Comandantului de brigadă Ivanov”) sau „Semnul de stat sovietic Zero” – iată modul de abordare a filmului artistic sovietic.

NOI

(variantă de manifest)

Noi vă invităm:

– AFARĂ –

din languroasele îmbrățișări ale romanței, din otrava romanului psihologic, din labele teatrului-amant, cu fundul spre muzică,

– AFARĂ –

În câmpul curat, în spațiul cu patru dimensiuni (3 + timpul), în căutarea propriului material, propriei măsuri și propriului ritm.

„Psihologismul” îl încurcă pe om să fie exact ca un secundo-metru și îl împiedică în tendința lui de a se înrudi cu mașina. În arta mișcării, noi nu avem motive să-i acordăm atenția principală omului de astăzi.

Ne este rușine în fața mașinilor pentru nepriceperea oamenilor de a se ține în mod corespunzător, când impecabilele maniere electrice ne emoționează mai mult decât haotica grabă a oamenilor activi și moleșeala ce descompune oamenii pasivi.

Nouă ne este mai apropiată și pe înțeles bucuria dansatoarelor ferestraie la fabrica de cherestea, decât bucuria țopăielilor ome-nești.

Noi, provizoriu, excludem omul ca obiect al filmărilor din cauza nepriceperii sale de a-și coordona mișcările.

Calea noastră dinspre omul care scormonește trece prin poezia mașinilor spre desăvârșitul om electric.

Deschizând sufletul mașinii, îndrăgostind muncitorul de strung, îndrăgostind țăranul de tractor, mașinistul – de locomotivă, – **Noi** aducem bucuria creatoare în fiecare muncă mecanică, înrudim oamenii cu mașinile, educăm omul nou.

Eliberat de greutate și neîndemânare, omul nou, cu mișcări ușoare și precise de mașină, va fi un nobil obiect al filmărilor cinematografice.

Spre conștientizarea ritmicii mașinilor, încântați de munca mecanică, receptând frumusețea proceselor chimice, cântăm cutremurele de pământ, compunem poemele flăcării și centralelor electrice, suntem fascinați de mișcarea cometelor, meteoriților și de gesturile proiectoarelor care orbesc stelele.

Dziga Vertov
(1922)

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICE

Nikolai Gumiliov (1886–1921). S-a născut în Kronštad. În 1902 publică primele versuri. Debutează editorial cu „Calea conchistadorului” (1910). Peste un an, fondează „Atelierul poezilor”. În august 1921 este arestat și executat pentru activitate contrarevoluționară. În anii 50, din materialele anchetei s-a aflat capul de acuzare: „Nu a informat organele puterii sovietice că i se propusese să facă parte dintr-o organizație de ofițeri complotiști, propunere pe care a respins-o categoric”.

Serghei Gorodetki (1884-1967). Poet, prozator, dramaturg, critic literar, pictor. Născut la Sankt-Petersburg. Prima carte de versuri, „Ardoare”, îi apare în 1916, urmată de volumele „Perun” și „Voință sălbatică”. Deceționat de simbolism, devine unul din fondatorii „Atelierului poezilor” akmeist. În 1913 publică volumul de octave „Toiag înflorit”. Din 1915 începe prietenia sa cu Serghei Esenin.

Osip Mandelștam (1891–1938). Născut la Varșovia. Poet, prozator, traducător, eseist. Primele versuri le scrie în 1906, iar debutul în presă datează din 1910. Editează volumele de poeme „Piatra” (1913), „Tristia” (1922), pe cel de memorii „Vuietul timpului” (1925). În 1930 scrie „A patra proză”, drept necruțătoare critică la adresa regimului bolșevic, iar în 1933 – o invectivă epigramatică la adresa lui Stalin. Peste un an este arestat și exilat în Uralul de Nord, apoi la Voronej (până în 1937), unde scrie celebrele „Caiete de la Voronej”, apărute postum în 1966. În mai 1938 este arestat din nou, murind în GULAG.

David Burliuk (1882–1967). Poet, pictor, teoretician al avangardei. Născut în regiunea Harkov. În anii începutului de se-

colul XX este preocupat de impresionism, spre sfârșitul primului deceniu, însă, trecând la neoprimitivism, pentru ca, în fine, să devină ideologul și inspiratorul futurismului rus. Publică volumele „Păsări negre” (1916) și „Coadă ce năpârlește” (1908-1918). În 1920 emigrează în Japonia, peste doi ani stabilindu-se în SUA. A mai publicat volumele de versuri „Burliuk îi strânge mâna lui Wldort Baldyng”, însoțit de autobiografia „Scara vieții mele” (1924), „1/4 de secol” (1932); poemul „Marele bolșevic blajin: 100 de ani de la nașterea lui L. N. Tolstoi”, cartea de proză „Pe Oceanul liniștit” (1927), volumul de memorii „Maiakovski și contemporanii săi” (1932), studiul critico-teoretic „Eutelehia. 20 de ani ai futurismului” (1930).

Aleksei (Aleksandr) Krucionâh (1886–1969). Născut în gubernia Herson, absolvent al Școlii de Arte din Odessa. În poezie, lansează un nou limbaj, zis *transrațional* (*zaumnaia reci; zaum*). În toamna anului 1907 se stabilește la Moscova, colaborând la revista „Budilnik” (*Deșteptătorul*) și alte publicații periodice. Începând cu 1910, este unul din protagoniștii grupului futurist „Ghileea”.

Vladimir Maiakovski (1893–1930). S-a născut în Gruzia. În 1906 se stabilește la Moscova. Debutează în almanahul „O palmă dată gustului public” (1912). Peste un an, îi apare volumul „Eu”. Exegeții creației sale îi aseamănă opera unei piese în 5 acte: prologul – tragedia „Vladimir Maiakovski” (1913); primul act – poemele „Norul cu pantaloni” (1914-1915) și „Flautul vertebrelor” (1915); actul doi – poemele „Război și pace” (1915), „Omul”; actul trei – piesa „Misteriul buf” și poemul „150 000 000”; actul patru – poemele „Iubesc” (1922), „Despre aceasta” (1923); actul cinci – poemul „E bine!” (1927), piesele „Ploșnița” (1928-1929) și „Baia” (1929-1930); epilogul – prima și a doua introducere la poemul „În gura mare” (1928-1930) și scrisoarea de dinaintea morții (sinuciderii?) „Tuturora” (12 aprilie 1930).

Velimir (Viktor) Hlebnikov (1885–1922). Născut în gubernia Astrahan. Prima sa poezie care i s-a păstrat, *Ce-mi cântă tu mie, pasăre din colivie?*, datează din 1897. Debutul în presă – 1904 (un eseu). Deși scria de mai mult timp proză, poezie, abia în 1908 debutează ca autor de beletristică, în revista *Vesna (Primăvara)*. Debut editorial ca poet în volumul colectiv *Atelierul simboliztilor*. În 1912 îi apare prima carte, *Magistrul și discipolul*. Peste alți doi ani, editează *Creații* ce includ lucrări din anii 1907–1910, iar la Petersburg A. Krucionâh îi publică placheta *Versuri*. În anul 1921 pleacă în Persia ca atașat al Statului-Major al Armatei Roșii. La 28 iunie 1922, grav bolnav, Velimir Hlebnikov se stinge în localitatea Santalovo din gubernia Nijni-Novgorod.

Igor Severeanin (1887–1941). S-a născut la Petersburg. Scrie versuri de la vârsta de nouă ani. În 1905 publică poemul „Moartea lui Riurik”. Între 1905-1912 lansează circa 35 de cărți, majoritatea din ele – la edituri din provincie. În 1911 publică „Prologul ego-futurismului”, fiind considerat întemeietorul acestei noi orientări în poezia rusă. Adevărata celebritate îi vine după apariția volumului „Tunetoclocotitoarea cupă” (1913). Mai publică volumele „Lira de aur” (1914), „Ananași cu șampanie” (1915). Se stabilește în Estonia. În emigrație, editează volumele de versuri „Verevena” (1920), „Mennestrelul” (1921), romanul în versuri „Panta alunecătoare”.

Konstantin Olimpov (1889-1940). Născut la Sankt-Petersburg. Împreună cu Igor Severianin, în 1911 fondează cercul literar și editura „Ego”. În martie 1912 această editură îi publică în formă de proclamație prima carte, „*Poezime aeroplanică. Nervnic 1. Primul sânge*”. În 1913 îi apar volumele „Poeme aeroplanice” și „Nervii-jonglori”. În 1922 anunță despre reîntemeierea „Academiei egopoeziei”, publicându-și volumul „A Treia Naștere a Marelui Poet Universal al Titanismului Totaliei Revoluții Sociale Konstantin Olimpov, Părintele Universului”. În septembrie 1930 este arestat,

fiind condamnat la trei ani de închisoare. Peste puțin timp, pedeapsa îi este augmentată la 10 ani. Eliberat în august 1938.

Ivan Ignatev (1892–1914). Născut la Petersburg. Debutază în revista „Teatrul și arta” (1909). A fondat editura „Vestitorul petersburghez”, unde erau tipărite almanahurile egofuturaștilor. Publică volumul „De-ale teatrului” (1912). Din 1913, devine liderul „Asociației egofuturaștilor”, declarându-se președintele Areopagului. Tipărește broșura „Ego-futurii”. Îi apare volumul de versuri „Eșafodul. Ego-futurii” (1913). În ziua nunții sale (24 ianuarie 1914), se sinucide, tăindu-și beregata cu un brici.

Pavel Șirokov (1893–1963). Membru al „Areopagului” Asociației Intuitive a Ego-Futurismului, participant permanent la edițiile futuriste, inclusiv – „Mezaninul poeziei” și „Centrifuga” (1916), ce apăreau sub egida ziarului „Vestitorul petersburghez”. A publicat două cărți: „Roze în vin” (1912), „Întru și în afară” (1913). Volumul scris împreună cu Vasilisk Gnedov „Cartea celor Mari” vede lumina tiparului deja după destrămarea asociației.

Dmitri Kriucikov (1887–1938). Membru al „Areopagului” Asociației Intuitive a Ego-futurismului. A editat două cărți de versuri – „Netăcutul căzător” (1913) și „Flori de gheață” (1914), precum și proclamația-poem „Coralul-preludiu” (1912). În perioada 1912-1916, publică intens versuri și articole în revistele și almanahurile futuriste și neo-futuriste. În anul 1923, este arestat și condamnat la 10 ani de închisoare. După al doilea arest, în 1937, a fost împușcat.

Gheorghe Ivanov (1894–1958). A publicat începând cu anul 1910, versurile de început fiindu-i apropiate de egofuturism. Prima carte, „Călătorie spre insula Citera”, îi apare în 1912, urmată de „Hotarul” (1914), „Monumentul gloriei” (1915), „Grădini” (1921), „Lampada” (1822). Din 1917 a fost membru în asociația „Atelierul

poetilor”. Din 1922 trăiește la Berlin, apoi la Paris. Publică cartea de poeme „Trandafiri” (1930), volumul de memorii „Ierni petersburgheze” (1928), romanul „A treia Romă” (1929), volumul de proză lirică „Dezagregarea atomului” (1938),

Graal-Arelski (Stefan Petrov) (1888/89–1938?). În 1910 publică primele versuri. Cu sigla „Ego” îi apare volumul de poeme „Ajurul albastru” (1911). A doua sa carte, „Splaiul Liteiski” (1913), înserează modele de „poezie științifică” – versuri despre cosmos, planete și Giordano Bruno căruia, în 1928, avea să-i dedice romanul „Inamicul lui Ptolemeu”. Curând, aderă la „Atelierul poetilor”. A mai editat „Vânt dinspre mare”, piesa în versuri „Nimfa Ata” (ambele 1923), „Povestiri despre Marte”, „Cetățeanul Universului” (ambele 1925), „Soarele și timpul. Astronomie populară” (1926). În 1937 este arestat și internat în GULAG, unde i se pierd urmele.

Elena Guro (1877–1913). Poeta, prozatoarea și pictorița Elena Guro (Notenberg) se trăgea din neamul nobiliar de Mercury. Împreună cu soțul ei M. Matiușin au fost printre cei mai activi protagoniști ai avangardei petersburgheze. În proza, poezia, dramaturgia Elenei Guro („Flașneta”, 1909, „Vis autumnal”, 1912, „Cămiluțele cerești”, 1914), precum în pictura și grafica ei, lirismul, impresionismul „naiv” se îmbină cu căutările avangardiste deja... „clasicizate”.

Nikolai Burliuk (1890–1921). A participat aproape la toate edițiile și manifestările publice ale futuriștilor, însă așa și nu și-a văzut editată vreo carte. Mult timp nu i se cunoștea nici data morții. Câțiva ani în urmă, însă, a fost descoperit un protocol al NKVD-ului ucrainean în care se spune că, la 15 iulie 1917, N. Burliuk e trimis pe frontul român. În noiembrie își aduce din Rusia mama, stabilind-o la Botoșani. În ianuarie 1918, se angajează funcționar la Direcția agricolă din Chișinău, plecând la Ismail ca reprezentant al Ministerului agriculturii al Republicii Democratice Moldovenești. Este prins

undeva lângă Herson, judecat și executat la 27 decembrie 1920.

Benedikt Livșiț (1887–1939). Născut la Odessa. Scrie versuri încă din adolescență, însă în 1907 își distruge toate manuscrisele. Prima poezie o publică în 1901. În 1911 își editează prima carte, „Flautul lui Marte”. Împreună cu frații Burliuk, organizează grupul de creație „Ghileea”. A mai publicat volumele „Soare lupesc” (1914), „Din mlaștina argourilor” (1922), „Patmos” (1926), „O scurtă după-amiază” (1928). După 1928 se dedică traducerilor („De la romantici la suprarealiști”, 1934). În octombrie 1937 este arestat și executat ca „dușman al poporului”.

Mihail Matiușin (1861–1934). Pictor, muzicant, teoretician al artelor, unul din liderii mișcării avangardiste din anii 20. A scris muzica pentru opera futuristă „Victorie asupra soarelui” (1910), ca un omagiu adus lui Kazimir Malevici. Fondează editura „Juravel” („Cocorul”), unde publică primul almanah al futuriștilor „Juvelnicul juzilor”. A mai editat peste 20 de volume ale futuriștilor.

Kazimir Malevici (1878–1935). Pictor, grafician, pedagog, teoretician, filosof, poet. Fondatorul suprematismului („Pătratul negru”, 1915). Se naște la Kiev. În 1905, se stabilește la Moscova, participă la expozițiile novatorilor – „Valetul de tobă” (1910-1911), „Coadă asinului” (1912). Elaborează concepția grafică a multor cărți ale futuriștilor. În martie-iunie 1918, colaborează la ziarul „Anarhia” (Moscova), pentru care scrie peste 20 de articole, parte – teoretice. În 1919, încheie primul studiu teoretic amplu, „Despre noile sisteme în artă”. În același an se stabilește la Vitebsk, fiind profesor la școala de arte condusă de Marc Chagall.

Ilya Zdanevici (1894–1976). S-a născut la Tbilisi. Din adolescență, scrie versuri, frecventând cenaclul literar „Icar”. După

gimnaziu, studiază la Universitatea din St.-Petersburg, deja considerându-se futurist sadea, aflat în corespondență cu Marinetti. În iulie 1913, publică un eseu despre „cuvintele în libertate”. Fondează propria sa editură „41^o”. Este autorul mai multor volume de poeme *zaim'* (transraționale) și a cinci piese de teatru. În 1921 se stabilește la Paris. Publică romanele „Reîntoarcerea”, „Parizieliiții”, „Încântarea”.

Mihail Larionov (1881–1964). Născut la Tiraspol. Pictor, unul din protagoniștii avangardismului rus. Și-a expus lucrările nu numai în Rusia, ci și peste hotare. În perioada 1902-1905 creează în stilistica impresionismului târziu, după care resimte influența fovismului și a artei naive. În 1912 elaborează o nouă concepție artistică – *lucismul*, oferind unul din primele exemple de artă abstractă. Din 1919 a locuit la Paris.

M. Rossianski / Hrisanf (Lev/Leon Zak; 1892–1980). A debutat în almanahul grupării literare „Mezaninul poeziei”. Atât numele grupării, precum și a două din cele trei almanahuri – „Vernisaj”, „Ospăț pe timp de ciură” (1913), i-au aparținut anume lui. A publicat mai multe eseuri teoretice. Din 1920 s-a aflat în emigrație. În 1970, la München îi apărură volumul „Dimineață în interior”, care include atât poemele sale de tinerete, din perioada „mezaninului”, cât și pe cele scrise ulterior.

Vadim Șerșenevici (1893–1942). La vârsta de 18 ani publică prima carte de versuri, „Primăvară, zăpadă, petece de pământ”; peste doi ani – alte două volume – „Pudră romantică” și „Carmina. Lirică” (1913). Este unul din fondatorii grupului egofuturiștilor „Mezaninul poezilor”. Mai publică volumele „Flacoane extravagante” (1914), „Mers de automobil” (1914), „Crematoriul” (1918), „Calul precum calul. A 3-a carte de lirică” (1920), „Veseli cooperatiste” (1921), „Stupiditate otova” (1922), „Îngerul catastrofelor”, „Cânta-

rea cântărilor”, „Așadar totalul” (1926). Teoretician al futurismului, traduce lucrări de Marinetti. În anii treizeci și-a scris memoriile din perioada 1910–1925.

Boris Pasternak (1890 – 1960). În 1914 intră în grupul futurist „Centrifuga”. Sinteza simbolist-avangardistă se remarcă în primele-i două cărți – „Gemene în nori” (1913) și „Peste bariere” (1917). Personalizarea sa „canonică” este evidentă în a treia carte, „Sora mea – viața” (1922). În 1927 părăsește LEF-ul (*Frontul de Stânga al Artei*), orientându-se în albia unui neo-clasicism. Între anii 1946-1955 scrie romanul „Doctorul Jivago” care nu este acceptat de editurile sovietice și apare în 1957 în Italia. În 1958 i se acordă Premiul Nobel, fapt ce declanșează în URSS o furibundă campanie denigratoare la adresa autorului. Este exclus din Uniunea Scriitorilor.

Nikolai Aseev (1889–1963). Debutul în presă și-l face în 1911. Trece prin diverse grupări poetice, pe o durată mai lungă stabilindu-se în cercul futurist „Centrifuga”, la editura căruia îi apar primele cărți „Flaut nocturn” (1913), „Zor”, „Letorei” (1914, împreună cu Gh. Petnikov și Bojidar), „A patra carte de versuri” și „Oksana” (ambele – 1916). Până în 1922, propagă intens creația futuristilor, pentru ca, spre sfârșitul anilor '20, să ajungă unul din cei mai ortodocși autori bolșevici.

Viktor Șklovski (1893–1984). Debutează în anul 1908, fiind apropiat de avangardiști. Membru al OPOIAZ-ului (Societății de Studiere a Limbajului Poetic). În decembrie 1913, în cafeneaua „Câinele vagabond”, citește comunicarea „Locul futurismului în istoria limbii”, ce conținea nucleul viitoareii cărți „Renașterea cuvântului” (1914). Urmează eseu „Despre poezie și limbajul transrațional”. A publicat volumele „Mișcarea cu calul” (1925, studii literare), „Despre teoria prozei” (1925), „Izbânzile și înfrângerile lui M.

Gorki” (1926), „În căutarea optimismului” (1931). A abordat diverse genuri literare, din lucrările sale mai amintind: „Note despre proza lui Pușkin” (1937), „Pro și contra. Note despre Dostoievski” (1957); nuvele pe teme istorice; biografiile romanțate – „Despre Maiakovski” (1940), „Lev Tolstoi” (1963), „Eisenstein” (1973); volume de memorii – „Zoo. Sau scrisori de ne-dragoste sau a Treia Eloisă”, „Călătorii sentimentale” (ambele 1923), „Contul de Hamburg” (1928).

Bojidar (Bogdan Gordeev) (1894–1914). Născut la Harkov. După ce-și ia pseudonimul Bojidar (Darul Domnului), se apropie de grupul futurist „Centrifuga”, fiind unul din fondatorii editurii „Lirenî”. Publică volumul de versuri „Tamburina” (1914). Împreună cu N. Aseev și G. Petnikov a semnat și alte două cărți de poeme. În noaptea de 7 septembrie 1914, se sinucide. Post-mortem, îi apare studiul de poetică „Unitatea melosului” și a doua ediție a cății de versuri (ambele – 1916), iar în 1919 G. Petnikov îi publică, fragmentar, în revista „Căile creației”, manuscrisul de proză „Insulele lacurilor albastre”.

Grigori Petnikov (1894–1971). Născut la Petersburg. Debutază în 1913, peste un an, la Harkov, fondând editura „Lirenî”. Curând avea să se stabilească la Moscova, însă, după ce se sinucide prietenul său, poetul Bojidar–Bogdan Gordeev (1914), revine la Harkov. În 1916, împreună cu N. Aseev semnase volumul de versuri „Lotorei”. În 1916, devine unul din primii membri ai societății utopice „Președinții Globului Pământesc”, inițiată de V. Hlebnikov. Peste doi ani, editează volumele de versuri „Existența vlăstarelor” și „Lăstărișul soarelui”. În 1928, publică „Fulgere nocturne”, iar în 1934 – „Tinerețea lumii”.

Vasili Kamenski (1884–1961). S-a născut în Ural. În 1908 trece pe la „noua revistă de debuturi literare” „Primăvara”, unde i se propune postul de secretar de redacție. Împreună cu D. Burliuk, V.

Hlebnikov și E. Guro organizează grupul literar cubofuturist. Scrie o piesă, acceptată pentru montare de unul din teatrele petersburgheze. Romanul antiurbanistic „Blindajul” (1910). Din 1914 începe să-și publice „poemele din beton armat” – „Tangou cu vacile”, „Constantinopol”. În 1917, la Moscova, organizează „Cafeneaua poeților”, iar în timpul revoluției lansează „Decretul despre poezia zidurilor, Despre pictarea străzilor, Despre balcoane cu muzică, Despre carnavalurile artei”. A mai publicat „Zvoniri primăvăratice” (1918), „Asta e...” (1927), poemele romantice „Razin” (1912–20), „Pugaciiov” (1931), „Tineretea lui Maiakovski” (1934).

Serghei Tretiakov (1892–1937). S-a născut în Kurliandia. A debutat ca ego-futurist. În perioada 1919-1922 locuiește la Vladivostok. Debutează cu cartea de versuri „Pauza de fier” (1919). Revenind la Moscova, publică poeme, schițe, articole, piese (printre care „Vreau un copil!”, 1923, „Măștile de gaze”, 1924, „Mugește, Chină!”, 1926). Colaborează cu celebrii regizori Meierhold și Eisenstein. Editează volumele de publicistică „Oamenii unui singur foc”, 1936, „Țara – intersecție”, 1937. Arestat în toamna anului 1937, mort în temnițele NKVD-ului.

Serghei Esenin (1895–1925). Începe să scrie versuri pe la 9 ani. Debutează cu cartea „Radunița” (1916). Alte volumele de versuri – „Albăstrime”, „Schimbarea la față”, „Săteanul cititor de ceaslov” (1918), „Spovedania unui huligan” (1921), „Versurile unui scandalagiu” (1923), „Moscova cârciumilor” (1924), „Motive din Persia” (1925), poemele dramatice „Țara nemernicilor”, „Pugaciiov”, „Anna Sneghina”, eseurile despre artă „Cheile Mariei”, „Existența și arta”, proză. La 28 decembrie 1925, în hotelul leningrădean „Anglettere”, este descoperit corpul neînsufletit al lui Serghei Esenin. Se presupune că s-ar fi sinucis, versiune ce trezește controverse până în zilele noastre.

Riurik Ivnev (1891–1981). S-a născut la Tbilisi. În 1909 îi apar primele versuri. Curând, împreună cu V. Șerșenevici, K. Olimpov, V. Gnedov ș.a., intră în grupul egofuturaștilor. În 1913 publică prima carte, „Autodafe”, urmată de „Flacăra învolburată” (1913), „Aurul morților” (1916). Publică proză, inclusiv romanul „Îngerul nefericit”. În 1918 se transferă la Moscova. Devine președintele Uniunii Poetilor din Rusia. În 1921 publică volumul de versuri „Soare în sicriu” și pe cel de critică literară „Patru împușcături în Esenin, Kusikov, Mariengof și Șerșenevici”. Între 1925-1930 publică mai multe romane, memorii.

Anatoli Mariengof (1897–1962). Scrie versuri de pe la vârsta de 12 ani. În orașul Penza, editează revista „Miraj” (1914). În 1918 publică primul volum de versuri „Vitrina inimii”. A făcut parte din grupul imagiștilor. Între 1919–1922 editează 7 cărțuții de poeme. La începutul anilor 30, este trecut în rândul contrarevoluționarilor, odată ce-și publicase romanul „Cinicii” la editură „Petropolis” din Germania. În „Enciclopedia literară” apărută în 1932 se spune că Mariengof „este produsul societății burgheze în putrefacție”.

Ivan Gruzinov (1893–1942). Debutul literar și-l face în anul 1912. Protagonist al grupului imagiștilor. Între 1915-1926 editează mai multe cărți de versuri: „Tamburina suferinței”, „Capcana cuvântului”, „Naștere”, „Șalul zmeuriu”, „Rusia izbelor”. Este autorul unor volume de memorii, inclusiv al celui intitulat „Esenin vorbește despre literatură și artă” (1927). Oponent al romantismului în literatură (eseul „Pușkin și noi”), optând pentru neorealism de evidentă tentă naturalistă. Este acuzat de pornografie, volumul său „Suporturi serafice” (1922) fiind confiscat. Face două luni de pușcărie. Exclus, provizoriu, din Uniunea poetilor. În 1942, moare de foame în Kunțevo, o periferie a orașului Moscova.

Ippolit Sokolov (1902–1974). Autorul Cartei expresionis-

mului (1919). La acel moment poetul avea 17 ani. Până la acel moment, se considera „euphyes”, adept al stilului emfatic, alambicat. În această ipostază editează chiar „Opere complete” pe... 12 pagini, de la A la M, cu subtitlul: „Ediție ne-postumă. Ne-versuri”. În pofida eclectismului ei, „Carta” atrage atenția mai tinerilor poeți și în primăvara anului 1920 el devine liderul grupului expresioniștilor. A editat o serie de plachete cu tentă teoretică: „Revolta expresionistului”, „Bedeker prin expresionism”, „Expresionismul”. În 1921 publică volumul „Imagistica”. După 1923 renunță la poezie, activând în cinematografie, apoi, mai târziu – în televiziune.

Boris Lapin (1905–1941). Este fondatorul Asociației „Parnasul moscovit” ce a fuzionat cu grupul expresioniștilor. În tandem cu I. Sokolov a realizat antologia „Expresioniștii” (1921). La acea vreme B. Lapin nu avea decât 15 ani. A intrat în polemici acute cu cei care doreau să transforme futurismul într-un fel de fracțiune a partidului bolșevic, în „comunismo-futurism”. A mai publicat „A 1922-a carte de versuri” (1923), fiind considerat autorul care a încheiat mișcarea expresionismului rus.

Boris Zemenkov (1902–1963). Participă la activitățile grupului expresionist ca poet, pictor și teoretician. A publicat volumul „Stearina căruntă: Versurile militare ale expresionistului” și manifestul „Troaca raționamentelor (Expresionismul în pictură)”. Împreună cu A. Kraievski și V. Șerșenevici semnează volumul „De la mama pe cinci minute”. În aprilie 1921, trece în tabăra „nicevoki” (*nimicniciștilor*). A colaborat și cu imagiștii. Peste ani, publică volumul „Gogol la Moscova” (1958). Cunoscut și ca peisagist de prestigiu.

Dmitri Maizels (1888–1972). În 1918, avea să-și publice unicul volum de versuri, „Cala”. În 1921, se află printre semnatarii manifestului poeților-luminiști. În anii 30, reapare în domeniile

literare, de data aceasta – ca traducător din noua poezie engleză (Thomas Hardy. James Joyce). Ultimele mărturii ale prezenței sale în arta scrisului țin de corespondența-i cu editura de stat, căreia îi propune să publice traduceri din Walt Whitman.

Aleksei (Aleksandr) Cicerin (1899–1989). Debutază în almanahul „Par și impar”. La începutul anilor 20, cu titlu de suprainovație artistică, își alege drept material al creațiilor poetice... turta dulce! Au fost „editate” 15 exemplare de astfel de poeme. Mai epata atât prin creații verbale, cât și prin poemele „strict vizuale”, din care lipsește cuvântul, sută la sută mesajul fiind vehiculat doar de imaginea grafică. A fost și un teoretician ritos al respectivelor genuri prozodice, publicând cărțulia „Kan-fun” (1926). Exeget al literaturii ruse, angajat la Academia de Stat a Științelor Artistice. Autorul monografiei „Ritmul imaginii” (1973).

Ilya Selvinski (1899–1968). Scrierile de tinerețe ale lui Ilya (Karl) Selvinski se remarcă prin efervescenta experimentului avangardist în sfera limbajului și formei poetice. Din multele sale cărți să amintim: „Ulialiaeviada” (Ulialaevșcina) (1924, publ. 1927, mai apoi, în 1935, cenzurată de autorul însuși), „Notițe de poet” (1927), „Arctica” (1934–56), tragedia „Cavalerul Ioan” (1938), „Cittind „Faust” (1947, publicat 1952), „Studii de poetică” (1962), romanul autobiografic „O, tinerețea mea!” (1966).

Dir Tumannâi (1903–1973). Pseudonimul lui Nikolai Pannov. Debutază în anii 1918-1919. În 1924 publică poemul „Omul cu fularul verde” în care, precum mărturisea, unul din scopurile propuse era „revigorarea prozei prin proză”. Din bibliografia sa vom reține: „America moscovită. Prima carte de versuri, „1919-1923” (1924), romanele „Copii dragonului negru” (1925) și „Călărețul vântului” (1925), „Omul cu fularul verde, a 2-a carte de versuri, 1924-1927” (1928), romanul „Taina casei vechi” (1928), „Dușmanul pro-

priei umbre, a 3-a carte de versuri, 1928-1931” (1931) ș.a.

Ivan A. Aksionov (1884–1935). În ajunul primului război mondial vizitează Parisul, unde face cunoștință cu Pablo Picasso, mai târziu editând la „Centrifuga” volumul „Picasso și împrejurimile” (1917). Cu un an mai înainte publicase cartea de versuri „Temeiuri irreverențioase”. În 1918 editează piesa „Corintienii” și volumul „Elizabetanii” ce insera dramaturgia unor autori englezi din sec. XVII. Este unul din protagoniștii „Centrifugii”. În anul îi apare volumul de versuri „Serenada”. În 1922 este ales președintele Uniunii Poetilor. Aderă la constructiviști, de care se desparte în 1929.

Korneli Zelinski (1896–1970). Debutul în presă – 1918. A fost unul din organizatorii și teoreticienii grupului constructiviștilor. În 1940, într-un referat intern pentru editură, respinge un volum de poeme al Marinei Țvetaeva. Dar în 1946 recenzează pozitiv cartea de versuri „Golf de mare” a lui Leonid Martânov, poet aflat în dizgrație. În 1958 este printre cei care îl condamnă pe Boris Pasternak. În 1960 a publicat cartea de memorii „La hotarul dintre două epoci. Întâlniri literare din anii 1917-1920”.

Mihail Kuzmin (1875–1936). Poet, prozator, compozitor. Debutul literar și-l face în almanahul „Volumul verde” (1905). Cartea „Mreje” (1908) îi aduce oarece notorietate. A publicat 11 cărți de versuri, printre care „Lacuri întomnate” (1921), „Porumbei de argilă” (1914), „Cântece alexandrine”, „Seri de aiurea” (ambele – 1921), „Păstrăvul sparge gheața” (1929), cărțile de proză „Aripi” (1907), „Răposata în casă” (1914), romane, dramaturgie, volumul de eseuri „Relativități” (1923). A tradus din Apuleius, Shakespeare, Mérimée. Trece de la simbolism la akmeism,

Anna Radlova (1891–1949). A debutat în revista „Apollon” (1915). Autoare a trei volume de versuri: „Stupi” (1918), „Corăbii”

(1920), „Oaspetele înaripat” (1922). La Petersburg, era amfitrioana unui salon literar. A manifestat interes pentru sectarismul mistic (piesa în versuri „Corabia Maicii Domnului”, 1922). La începutul anilor douăzeci, Anna Radlova face parte din grupul emoționaliştilor. S-a remarcat și ca traducătoare, în special prin versiunile din dramaturgia lui Shakespeare.

Boris Pereleșin (18??–19??). Activitatea literară și-a început-o la Tomsk, în calitate de critic (1918). La Moscova, în revista Proletkult-ului publică articolul „Despre ritmurile industriale în poezia proletară”. A fost unul din organizatorii și teoreticienii grupului *fuist*. Își propusese să publice cărțile „Distrușterea imaginii (teoria fuismului)” și „23 de ani de căutări a unei viziuni iraționale asupra lumii (cercetări fuiste)”, pe aceasta chiar reușind s-o editeze. A publicat volumele de poeme „Albețele lui Salar”, „Fum peste”; împreună cu Aleksandr Rakitnikov – „A.”, iar în tandem cu N. Lepok, un alt volum de poeme – „Mozgovoi Rajjij” (1921).

Igor Bahterev (1908–1996). S-a născut la Petersburg. Primele versuri – *zaum*’ (transraționale) și absurde – le scrie începând cu anul 1925, chiar dacă ele aveau să fie publicate abia în 1980 în 5 exemplare-„samizdat”. A făcut parte din grupul leningrădean al avangardei „Flancul stâng” care, suspectat de oficialități pentru poziționarea sa „confuză”, avea să devină „Obereu” (Societatea Artei Reale). În 1931, ca și Harms și Vvedenski, este arestat. Prima carte, „Bibarmașii”, îi apare pe când se afla în închisoare. A mai publicat volumul „Furci și versuri”, în care a inclus lucrări scrise în anii 1926–1930, precum și cartea de proză „Speranțe înșelate”.

Daniil Harms (1905–1942). Primele sale probe literare datează din 1925, în care se manifestă ca adept al poeziei futuriste. În anii 30, împreună cu A. Vvedenski, este fondatorul asociației Asociația Artei Reale. Împreună cu alți colegi din OBERIU, în decembrie

1934 este arestat, acuzat de activitate antisovietică și condamnat la trei ani de lagăr. În 1937, după publicarea poemului „Omul a ieșit din casă”, Harms nu mai este publicat, încât împreună cu soția sunt pândiți de riscul de a muri de foame. În ziua de 23 august 1941 este arestat în urma unui denunț, incriminându-i-se atitudine capitulară față de războiul în care se afla URSS.

Anton Sorokin (1884–1928). A practicat mai multe profesii: calfă de iconar, comerciant de piele și sare, contabil, registrator în spital. A început să publice din 1900, tema de bază a lucrărilor sale ținând de puterea aurului asupra oamenilor. Însă piesa lui „Aurul. Monodramă stilizată” a fost interzisă de cenzură. Culmea creației sale e considerată piesa antirăzboinică „Hohotul Diavolului Galben” (1908-1909; publicată în 1914). Alte lucrări – „Rană mortală” (1912), „Ultimele gemete” (1914), „Tiuiun-Boot” (1919),

Dziga Vertov (1896–1954). Pseudonimul lui Denis Kaufman. Venirea sa în cinematografie a avut de prolog preocupările-i pentru futurism, când a scris versuri influențate de poetica lui Velimir Hlebnikov. În revista „LEF” a lui Vladimir Maiakovski publică eseuri despre cinematografie. În anumite sfere – regie, montaj – se remarcă prin originalitate, inventivitate, fiind considerat unul din pionierii-exploratori ai genului în context universal. Spre sfârșitul deceniului trei, realizează pelicula „Omul cu camera de filmat” care este inclusă printre cele mai bune 20 de documentare din istoria cinematografeii.

ADDENDA FOTO



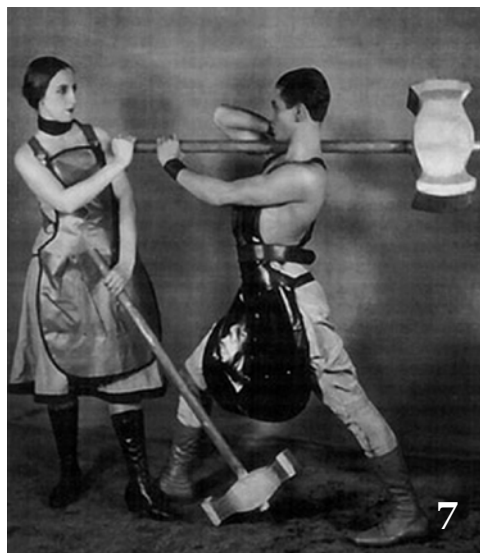
А. Крученых и В. Хлебников

СЛОВО

КАКЪ ТАКОВОЕ



5



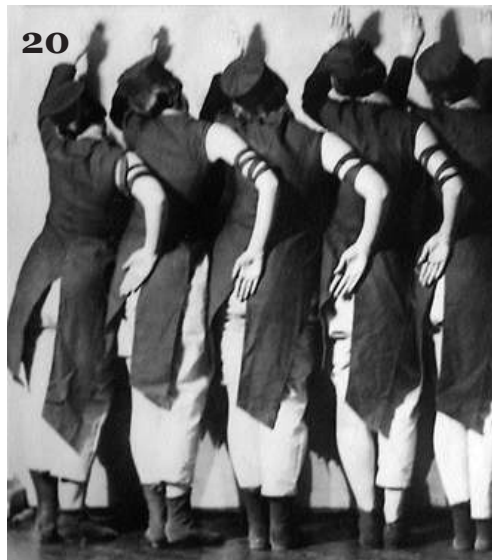
7

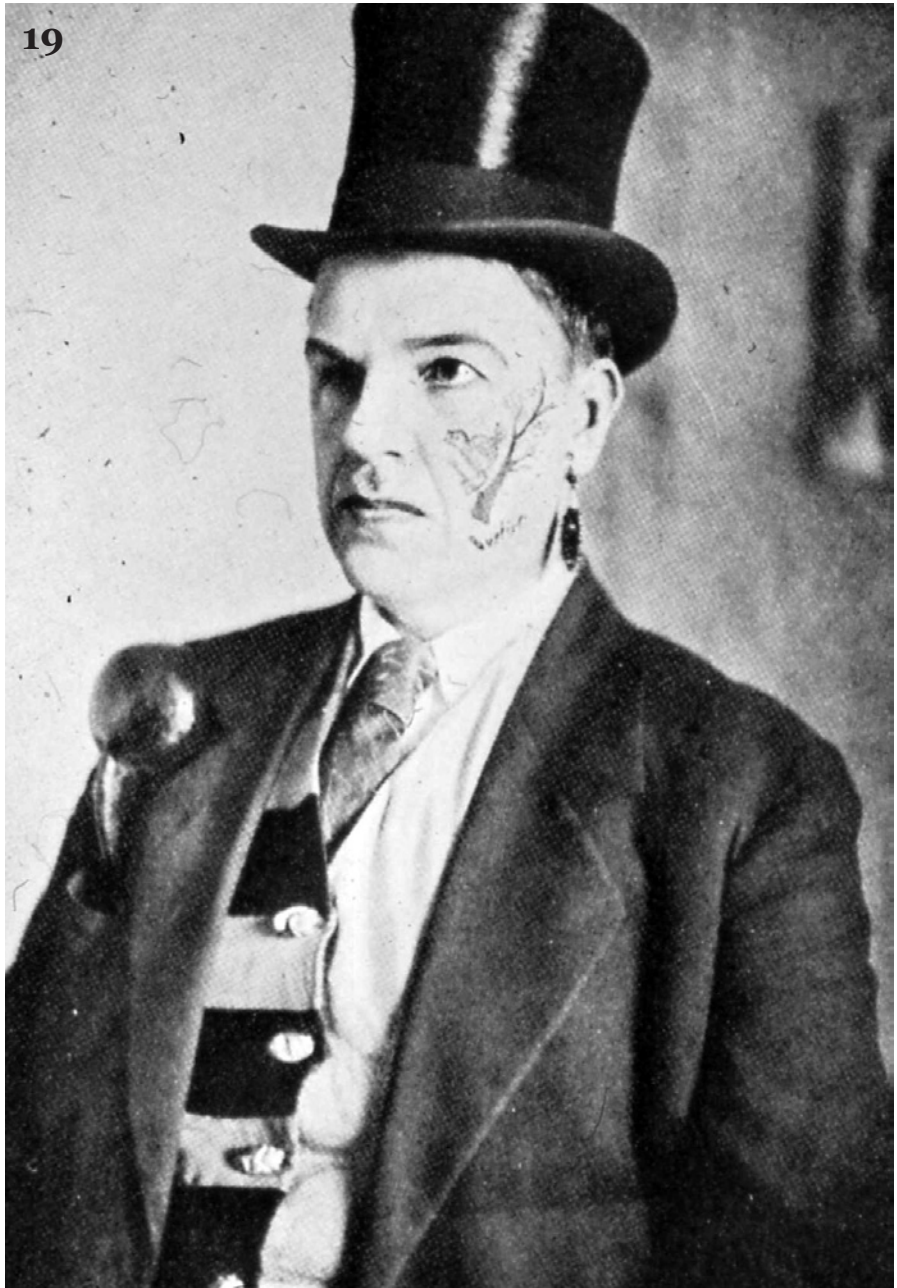


8







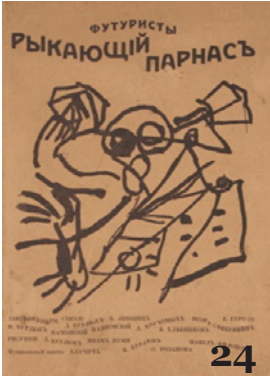


21

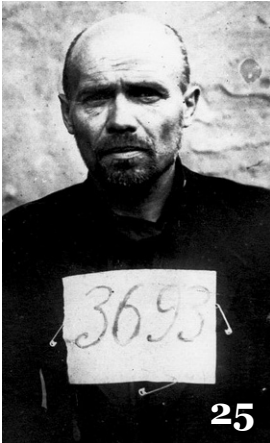




22



24



25



23



26



27





37

38

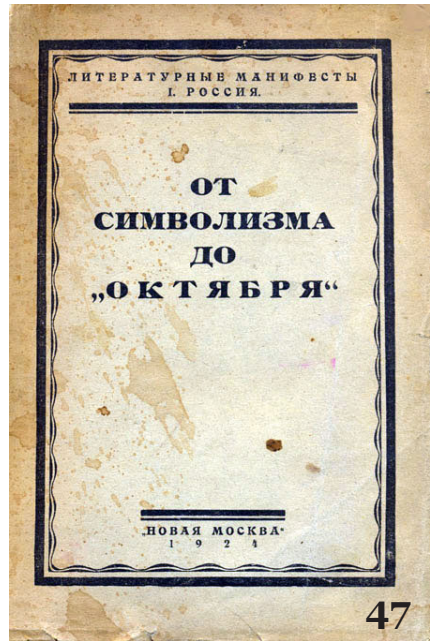




41



42



47



europalia.russia ::

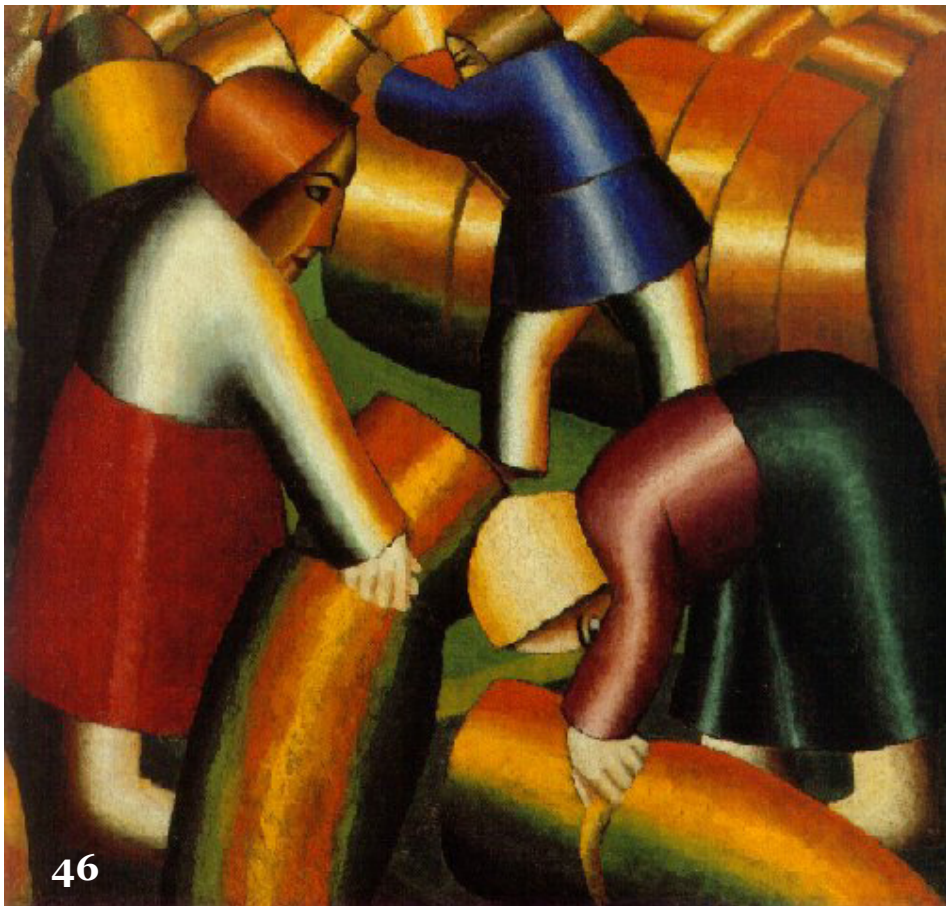
авангард

PALACE EDITIONS

до
и
после

44





46

ФУТУРИСТЫ

Первый журналъ русскихъ футуристовъ.

№ 1-2.

МОСКВА 1918.

47



48

ФУТУРИСТЫ

В „Гилея“

Исторъ Хлебниковъ, Виза Маяковский, Д. И. В. Бурлюкъ, А. Кручининъ, Е. Лозинскъ.

Велемиръ Владимировичъ **ХЛЕБНИКОВЪ**

ТВОРЕНІЯ

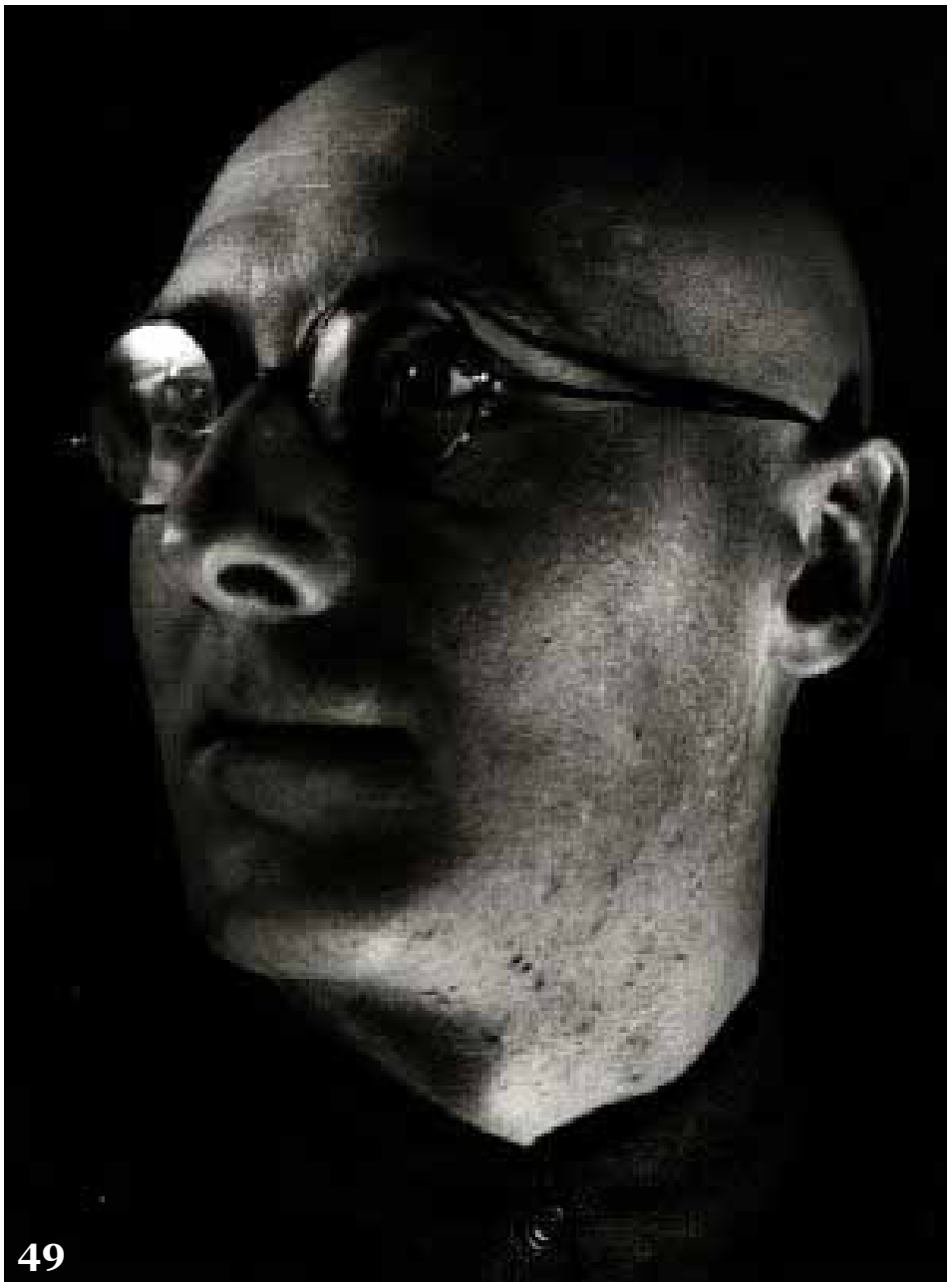
ТОМЪ I

1906—1908 г.

СТАТЬИ о творчествѣ Хлебникова, Маяковского и др. Рисунки В. и Д. Бурлюковъ.

50

МОСКВА 1914 г.







54



58





1. Aleksei Krucionăh, 1928
2. Aleksei Krucionăh
Cuvântul autotelic, 1913
3. Afiș futurist
4. Afiș anunțând serile futuriștilor
5. Aleksandr Vvedenski – Gulag
6. Almanahul Constructiviștilor
7. Ana Cerniceva și Serghei Lifar
în spectacol avangradist
8. Anatoli Mariengof, Ivan Gruzinov,
Vadim Șerșenevici și Serghei Esenin
9. Anton Sorokin – Regele scriitorilor
10. Anton Sorokin
11. Areopagul egofuturiștilor – Ivan
Ignatiev, Dmitri Kriucikov, Vasilisk
Gnedov, Pavel Irokov
12. Atelierul Câinele vagabond
13. C. Kamnski înveșmântat în stil
futurist, 1913-1914
14. Corpul în viziune avangardistă
15. Crainicul manifestelor
16. D. Sostakovici, V. Meyerhold, V.
Maiakovski, A. Rodcenko
17. Daniil Harms – Poză cazier
18. David Burliuk și Vladimir
Maiakovski, 1926
19. David Burliuk – De ce ne vopsim
20. Dintr-un spectacol regizat de
Boris Versilov, 1927
21. Dintr-un spectacol futurist
22. Dzigă Vertov
23. Futuriștii – Luna pierită, 1914
24. Futuriștii Parnasul cabrat 1914
25. Igor Terentiev – Din dosarul
de condamnat
26. Ilya Selvinsk
27. Ilya Zdanevici
28. Ivan Gruzinov
29. Juvelnicul juzilor, 1913
30. K. Malevici – De la cubism
și futurism la suprematism, 1916
31. Lada câinelui, revista Nicevoki,
1921
32. LEF – Frontul de stânga, 1923
33. M. Matiusin, A Krucionah,
P. Filonov și K. Malevici, 1913
34. Malevich
35. Mihail Kuzmin
36. Nicevoki – Dadaismul rus
37. Nikolai Burliuk, David Burliuk,
Vladimir Maiakovski, Velimir
Hlebnikov, Aleksei Krucionah,
1912-1913
38. Nikolai Gumiliov
39. Nikolai Gumiloiv – Ultima
fotografie din cazier
40. Palma dată gustului public
41. Osip Mandelstam – Student
42. Osip Mandelstam – Ultima
fotografie din cazier
43. Până și după avangardă. Album
44. Pictură de David Burliuk
45. Pictură de K. Malevici
46. Prima antologie de manifeste 1924
47. Prima revistă a futuriștilor ruși
48. S. Esenin, A. Mariengof,
V. Hlebnikov, 1921
49. Serghei Tretiakov
50. Seria Futuriștii – Cartea lui
Hlebnikov
51. Teatrul din Tbilisi – Spectacolul
Futuriștii
52. Teatrul și avangarda
53. Un grup de futuriști
54. V. Hlebnikov, G. Kuzmin,
F. Dolinski, V. Maiakovski, 1912
55. Vadim Șerșenevici
56. Vasili Kamenski Desen de Vladimir
Maiakovski
57. Velir Hlebnikov Autoportret
58. Vladimir Maiakovski după ce și-a
tras glonte în inimă
59. Volumul Expresionismul Rus 2005
60. Ziarul futuriștilor, 1916
61. Ziarul futuriștilor

CUPRINS

Leo Butnaru: De la o palmă dată gustului public – spre deparazitarea creierului (<i>prefață</i>)	5
A k m e i s m u l	25
Moștenirea simbolismului și akmeismul	25
Unele curente în poezia rusă contemporană	27
Dimineața akmeismului	34
F u t u r i s m u l	39
O palmă dată gustului public	39
Academia ego-poeziei	41
Școala intuitivă	43
Juvelnicul juzilor, II	44
G r a m a t a asociației intuitiviste	46
O palmă dată gustului public	48
Cuvântul autotelic.....	50
Primul congres al <i>baiacilor</i> viitorului.....	54
De ce ne vopsim	56
Mănușă aruncată cubofuturiștilor	59
Teatrul, cinematografia, futurismul.....	62
Egofuturismul.....	65
Manifestul psihofuturismului	78
Duceți-vă dracului	80
Suplimentum la un contrapunct poetic	82
Începutul poetic.....	84
Futurismul rus.....	88
Un strop de dohot.....	96
Trâmbița martijenilor.....	99

Proclamația președinților globului pământesc.....	101
Apel către tinerii artiști plastici.....	108
Manifestul zburătoarei federații a futuriștilor	110
Arhitectura ca o palmă dată fierobetonului	112
Manifestul companiei 41°	117
Proclamația limbajului transrațional.....	118
Perspectivile futurismului	120
S u p r e m a t i s m u l	127
Eu am ajuns	127
Cazimir Malevici. Declarația u-eli-știlor	130
L u c i ș t i i	132
Luciștii și viitoriștii.....	132
I m a g i s m u l	136
Declarația imagismului	136
Fundamentul imagismului.....	141
Imagistica	148
E x p r e s i o n i s m u l	156
Carta expresionismului	156
Expresionismul.....	159
Prefață la volumul „Molniiianin” („Gromovnic”)	161
Prefață la „1922-a carte de versuri”	163

Nicevoki (Nimicniciștii)	165
Manifest de la <i>nicevoki</i> (nimicniciști).....	165
Decret despre nimicniciștii poeziei	167
Biocosmismul	169
Poezia biocosmică.....	169
Lumenismul	177
Declarația lumeniștilor.....	177
Proclamarea lumenismului	179
Form-librismul	184
Declarația form-librismului	184
Constructivismul	186
Construcția sub jurământ a poezilor-constructiviști	186
Declarația centrului literar al constructiviștilor	190
Constructivismul	192
Despre constructivism.....	193
Emoționalismul	196
Declarația emoționalismului.....	196
Emoționalitatea și factura	197

F u i s m u l	200
Fuism(ul)* (ptiu!-ismul)	200
L e f	202
Pentru ce luptă LEF (Frontul de Stânga al Artelor)?.....	202
A r t a r e a l ă	208
OBERIU (asociația artei reale).....	208
A l t e c u r e n t e ș i a s o c i a ț i i	215
Manifestul lui Anton Sorokin.....	215
Manifestul asociației literare „Atelierul trei”	219
E necesar oare sângele pe ecran?	222
Noi.....	222
<i>Note bio-bibliografice</i>	224
A d d e n d a f o t o	241

Redactor: Ioan Cristescu
Copertă: Anna Orban
Tehnoredactor: Emilia Velcu

Bun de tipar: mai, 2012. Apărut: 2012
Editura Biblioteca Bucureștilor,
Str. Tache Ionescu 4, Sector 1, București.

Tiparul executat de S.C. WorldMediagraph București