

PROGRAMATISMUL FUTURIST –

Continuitate și rescriere a modelului marinettian

Manifestul literar poate fi analizat la nivelul actelor de limbaj deoarece, ca orice text, el este susținut de o țesătură verbală care nu este lipsită de intenționalitate, dimpotrivă, este poate specia literară cu cea mai ridicată cotă finalistă, caracterul său teleologic fiind înțeles de natura sa ideologică, dar și de valențele sale programatice și dogmatice.

Ca discurs, manifestul ilustrează toate trăsăturile unui act complet de limbaj. De aceea voi încerca definirea acestei specii literare prin categoriile descriptive pe care le rezumă Paul Ricœur în „Funcția hermeneutică a distanțării” și în „Modelul textului: acțiunea care are sens considerată ca text”, eseurile sale de hermeneutică a evenimentului, a discursului și a acțiunii. Astfel *realizarea temporală*, problema subiectivității publice afectate de enunț, *funcția de referire* și *funcția de transfer* vor constitui categoriile structural-hermeneutice prin care voi încerca să îi construiesc manifestului un profil teoretic.

Structură și act de limbaj, manifestul se particularizează ca eveniment și, în același timp, ca traducere a evenimentului în limbaj, atestă valoarea de *parole* prin realizarea *temporală*, chiar dacă nu întotdeauna este pregătit sau însoțit de o declarație, de o prelegere sau de scandaluri publice și de presă. Cum „evenimentul este venirea în limbaj a unei lumi cu ajutorul discursului” (Ricœur, 1999, 98), manifestul stabilește, prin faptul că este o structură de limbaj, o relație complexă între istorie și o lume posibilă, între eveniment și memoria imediată sau ulterioară a grupului pe care îl legitimează. Natura concretă a manifestului poate face din acesta o (trans)scriere a efemerului, care se relativizează în febrilitatea modelor, este supus tranzitoriului, circumstanțialului. Cu precădere manifestul avangardei afirmă această istoricitate incisivă, caracterul dominant al evenimentului de limbaj care motivează și întemeiază textul fiind circumscrierea într-un context, evident numit modernitate. Modernitatea mai mult sau mai puțin radicală a secolului XX este favorabilă proliferării acestui gen care răspunde condițiilor noului, progresului tehnic și „religiei viitorului” (Antoine Compagnon). Realizarea temporală este primul aspect al

existenței sale ca eveniment de limbaj, ca act de limbaj contextualizat, declinat de la anatomia timpului modern: 1909 – *Fundarea și manifestul futurismului*, 1917 – prelegerea „*L'Esprit nouveau et les poètes*”, 1918 – Manifestul dada, 1920 – Manifestul realismului socialist ș.a.m.d., pentru a ilustra doar câteva dintre textele programatice care vor conserva durata prin însăși determinarea temporală a titlului. Aceasta nu înseamnă că restul manifestelor se exclud de la o înregistrare concretă a dimensiunii istoriei, chiar dacă paratextual nu sunt precizate mărcile cronologice.

O altă categorie de paratexte o constituie manifestele evaluative, cu valoare de sinteză. Adeseori redundante, acestea scriu de fapt istoria imediată a mișcării, constată impactul evenimentelor pe care le-a generat manifestul de lansare, proclamă idoli și divinizează, sunt mai mult elogiatoare și mai puțin teoretice, privesc retrospectiv și contribuie la instaurarea unei noi ordini canonice. Accentuează contribuțiile actorilor mișcării și îi proferează aporiile. Sunt texte care la nivel discursiv corelează funcția doctrinară cu cea publicitară, contribuind la *hibridarea speciei* sau a genului discursiv numit manifestul literar. *Futurismul mondial*, conferința cu același titlu ținută la Sorbona de Marinetti, *Ideologia futurismului și mișcările care decurg din aceasta* (toate ale mentorului, 1924), *Arta mecanică* (1923) a lui Prampolini, Pannagi și Paladini, manifestele arhitecturii semnate de Marchi (1920) și Prampolini (1926) sunt texte de acest gen. Ele au valoare în ceea ce privește diseminarea teoriilor futurismului printre scriitorii și artiștii plastici ai vremii, atât în cultura italiană, cât mai ales în Franța, Portugalia, Rusia, Spania, America latină etc. Aceste scrieri din anii '20 sunt cele care desenează o hartă simbolică a influențelor futurismului în noile limbaje artistice europene și sud-americane, prin tensiunea antiacademică, anticulturală, antitraditională dictată de religia nouității și a vitezei, de „estetica mașinii” sau de proiectul integralist al „artei-viață explozive”.

Structurile energetico-dramatice și utopice ale imaginarii futurist apar și în manifestele arhitecturii futuriste.



În viziunea lui Virgilio Marchi, un epigon al lui Antonio Sant'Elia, sensul constructiv futurist este bazat pe o „arhitectură dramatică”, „având centrul său estetic în drama propriilor sale forțe”. Arhitecții încearcă să facă să coabiteze în proiectele lor „comoditatea practică și lirismul unei drame energetice cerute de lucrarea pură a inginerului” (apud Lista p. 239). „Arhitectura este universul”, declama Virgilio Marchi în manifestul său din 1920, iar principiile sale sunt geometria, mișcarea, nu atât verticalele îndrăznețe, cât curbele revoluționare, liniile-forță, combinațiile și sintezele de mișcare. Pentru Prampolini (1926) cosmosul însuși este gândit arhitectonic, iar disciplina futuristă nu face decât să

răspundă unității cosmice, realității mișcării, dramatismului intrinsec lumii și să fie o reflectare tridimensională a „peisajelor mecanice”. Orașul futurist își apără individualitatea în ciuda aspectelor stilistice care par uniformizatoare, arhitectul se opune fragmentarului, cultivând „forma terminată”, perfecțiunea geometrică. Bruxelles, Praga, Rotterdam sunt opere arhitectonice ale unor artiști celebri: Van Doesburg, van de Velde, Novotny, Mendelssohn, Mies van den Rohe, Walter Gropius, Berlage, Bourgeois, le Corbusier-Saugnier etc., influențați de estetica futuristă.

Futuriștii pun în mișcare o serie de energii investite din dorința afirmării unui nou limbaj, iar dacă meșteșugesc la

o nouă formă de expresie, este pentru a produce șocul în planul receptării, activând la nivel pragmatic și retoric proceduri ale insolității. Prin aceste exerciții futurității pregăteau manifestările dadaiste de la Cabaretul Voltaire. Dar performance-ul futurist consta în spectacole de sunet și expresie mimică, de limbaj gestual în care singura formă lingvistică total păstrată este onomatopeea, fie *directă, imitativă, elementară* sau *realistă*, fie cea *indirectă, complexă și analogică*, fie onomatopeea *abstractă* și acordul psihic traducând adevărate ecuații lirice, rezultante ale „sensibilității numerice”, ale preciziei și calculării geometrice a efectelor. Rivalizând retroactiv cu Mallarmé, cu tehnica abolirii referinței și cu dezideratul expus de narațiunea specifică a ermetismului cu privire la purificarea artei, Marinetti operează la rândul său o abolire, dar numai a subiectului ca prezență referențială, fără ca aceasta să capete valoarea extremă la care dusesse poetul *Irodiadei* actul depersonalizării. Pentru futuristi, dezumanizarea artei este numai o variantă utopică mult vlăguită în comparație cu modelul mallarméan, care impusese una dintre „narațiunile canonice ale tradiției moderne”: căutarea tragică a esenței, accesul artei la statutul autoreferențialității. Or arta futuristă, spre deosebire de cea a modernismului mallarméan, este dependentă de lumea modernității tehnice, rămâne mimetică, în ciuda metamorfозării mașinii în idealitate, în divinitate și principiu creator, în revelație și *analogon* metodologic. Opera futuristilor persistă să fie istorică; forțează viitorul să se manifeste, fiind atât arta evenimentului, a timpului punctual, cât și a istoricității în calitatea sa prospectivă, de consecuție iminentă, de povestire fondatoare a unui discurs profetic-progresist ce schimbă utopia în ideologie. În schema acestui *meta-récit* produs de viziunea dialectică, Antoine Compagnon sintetizează generic toate traseele mișcărilor de avangardă, care sunt condiționate de „istorismul genetic”, model mitologic, filosofic și epistemologic redundant, devenit una dintre acele „narațiuni canonice” care favorizează „exorcizarea conștiinței moderne a timpului și reconcilierea tendințelor contradictorii ale avangardei, către afirmare și negare, libertate și autoritate, nihilism și futurism” (*idem.*, p. 54).

Problema reprezentării în artă nu privește doar conținuturile lumii, ci vizează și interiorizarea unui mod de a fi, asumarea unei conștiințe de sine care nu scapă de ordinea temporală și de logica istoriei. Conștiința istoricității îi conferă fiecărei mișcări de avangardă momente de plenitudine divergente: plenitudinea întemeierii și patosul negator, revelația începutului, dar și cea a propriei distrugerii, a deziluziei/ dezvrăjirii. Fascinația profetică, gesturile eroice ale întemeierii sunt cele care procură energii pentru afirmarea unei noi ordini. Cum arhitectura lumii înseamnă limbajul, evenimentul central din narațiunea canonică este focalizat în gândirea teleologică specifică fiecărei mișcări pe constituirea unui cod perfect, imagine a universului. Manifestul semnat de Cangiullo, *Mobilierul futurist* (1920)

sau *Manifestul arhitecturii futuriste*, aparținând lui Marchi, apărut în același an, nu sunt doar programe care urmăresc producerea de noi obiecte, ci și inovarea la nivelul codului, remotivarea vocabulelor în funcție de schimbările de mentalitate produse în modernitate (în loc de forma veche „armoire” se propune „modoire”, de la *modă*), obiectele însele vor fi generatoare de limbaj, ele produc un logos plurivalent, sonor și vizual, dând viață lucrului în sine. Acesta din urmă nu mai este inert, ci la o simplă comandă se pliază/depliază, se rulează, se adună etc. Prima piesă de mobilier în viziune futuristă este ZANG, un scaun tricolor, dedicat lui Marinetti, răspunzând dezideratului animist al creatorului: „mobilele mele vor fi gălăgioase/ *vorbărețe, vesele*”, vor răspunde criteriilor funcționale, vor fi „practice, comode, utile, elegante, iridescente, economice și mai presus de toate IGIENICE” (antol. Lista, p. 236). Aceste obiecte, adaptate necesităților personale, urgențelor, asociate prin răspunsul imediat la o pluralitate de cerințe la estetica futuristă, sunt numite *mobilier parolibere*, piese care se asociază esteticii surprizei, „mobila alfabetului cu surprize”, care subminează liniștea muzeală a camerei de altădată în care dezolarea cuprindea totul: „Nimic nu cântă! Nimic nu râde! Nimic nu vă amuză în locuința dumneavoastră!” Retorică ce aparține evident discursului publicitar și atrage atenția prin reluarea pronumelui negativ, prin intensificarea și centralizarea argumentului pe noul produs al artei decorative. În structura manifestului, acest pasaj joacă rolul de contrapunct: structural, după acesta, se vor expune beneficiile noii creații. Originalitate și funcționalism, inedit și util, aceste perechi răspund esteticii ambientale propuse de Cangiullo.

În acest demers de motivare a semnelor (cuvinte și lucruri), de renaturalizare a limbajului, se înscriu și proiectele *Onomalimba – verbalizare abstractă*, teoretizată de Fortunato Depero (1916), *Manifestul alfabetului cu surprize* semnat de Marinetti (1916), *Poezia pentagramată* a lui Cangiullo (1922). Acestea sunt doar câteva dintre scrierile cu valoare programatică ce vizează sfera poeziei futuriste celei mai avansate în ceea ce privește forța experimentală. Diversitatea lor de structură și caracterul inovator fac din aceste texte adevărate arte poetice.

Modernismul paulist – resemnificarea futurismului

Precum modelul societal ce caracterizează avangardele europene, revoluția modernistă braziliană are actorii săi, în centrul mișcării potențate de Săptămâna de Artă Modernă din São Paulo (11-18 februarie, 1922) aflându-se Paulo Prado, Graça Aranha, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, intelectuali care vor constitui vârful de lance al modernismului paulist.

Potrivit considerațiilor lui Wilson Martins „moderniștii au fost cei care au făcut Săptămâna de Artă Modernă și nu Săptămâna de Artă Modernă cea care a făcut modernismul”

(*apud.* Luciana Stegagno Picchio, 1986, p. 461). Premisele acestei manifestări anti-festiviste care se dorea o contrapartidă la sărbătorirea oficială a Centenarului Independenței Braziliei se află în influxurile venite din partea futurismului, în acțiunile contestatate și polemice care fondează atât un discurs estetic, cât și unul politic, acesta din urmă, e adevărat, înflăcărat de spiritul naționalist importat din Italia, Franța, Anglia și Germania, spirit ce dobândește coloratura „verde-amarelo” braziliană, coloratura naționalist xenofobă, ritualic-primitivistă, mitic-indianistă și patriotic-antropofagă a diferitelor grupări autohtone.

Deși manifestul lui Marinetti prin care acesta fonda în 1909 doctrina futurismului italian fusese tradus, la numai un an distanță, de către Almáquio Dinís, adevărata cunoaștere a scrierilor milanezului în Brazilia se va produce mai târziu, și aceasta datorită lui Graça Aranha, care va sincroniza vizita mentorului italian cu relansarea programelor sale în portugheză (*Manifestos de Marinetti e seus companheiros*, 1926). Pentru Aranha futurismul însemna „eliberarea de teroarea estetică”, așa cum precizează însuși Marinetti în manifestul său *Per una Società di Protezione delle Macchine*. În acest text numele lui Aranha este așezat alături de cel al lui Benedetto Croce, care înțelegea prin futurism „antiistorismul”, Marinetti sublinia în acest context propaganda internațională pentru arta-acțiune, pentru arta progresistă, pentru noua religie a vitezei și pentru „estetica della macchina”. Contactele diplomaților și intelectualilor brazilieni cu europenii sunt fructificate mai cu seamă prin Ronald de Carvalho și Luís de Montalvor, care vor publica alături de Fernando Pessoa și Mário de Sá-Carneiro în revista acestora, „Orpheu”. Luciana Stegagno Picchio precizează că influențele futuriste nu se propagă în Brazilia pe filiera spaniolă, ci fie direct prin modelul italian, fie prin intermediere franceză (sau portugheză, putem adăuga).

Cu toate legăturile internaționale, reacțiile față de mișcarea italiană nu întârzie să apară, Menotti del Picchia precizează în *Correio Paulistano* (1920) în ce constă reala contribuție a acestui curent de avangardă: „Futurismul se definește ca un curent înnoitor, frumos și puternic, actual și îndrăzneț, fâlfâind un steag în suflul unui ideal anarhic în artă (...) Fără să accept nebuniile, fără să aplaud aberațiile, i-am admirat frumusețile” (*apud.* Luciana Stegagno Picchio, p. 455). Alături de poziția critică a lui Menotti del Picchia se situează, la început, și Mário de Andrade, care detestă scandalul, concepția fascistă ce plana asupra doctrinei futurismului marinettian, ambii scriitori brazilieni contestând excesele de natură ideologică, însă apreciind vigoarea acțiunii estetice. Impulsul de „a construi un futurism autohton, diferit de cel european” se remarcă în acțiunile concertate ale tinerilor care semnează, în revista „Fon-Fon!”, apoi în urmașa ei, „Klaxon”, pagini-semnal care atestă divorțul de Marinetti. Sérgio Buarque de Holanda îi definește pe futuriștii paulisti prin acțiunea lor de eliberare

de modelele și de convențiile devenite deja anacronice, prin actul de reformă originală și „unică”. Menotti del Picchia dezaprobă organizarea de castă a grupării futuriste italiene și, prin comparație cu aceasta, detestă înregimentarea futuriștilor pauliști într-o școală. Critica modelului avangardist european capătă accente mai mult decât acide, semnatarul acestei depoziții devenind chiar sarcastic: „a folosi, cu improprietate, un termen care a servit în Europa, spre a desemna reacția genială și idioată a unei hoarde de avangardiști, reacționari, ai cărei generali erau niște talente și ai cărei aderenți erau niște imbecili” echivala cu a împrumuta nefiresc o etichetă și un mod de a fi care nu se potrivesc fondului autohton. Futurismul brazilian înseamnă altceva, așa cum rezumă Luciana Stegagno Picchio, el „s-a născut tocmai ca o răzvrătire împotriva școlilor organizate în rituri și liturghii literare... Formula futurismului paulist este, în fapt: maxima libertate înlăuntrul celei mai spontane originalități” (*idem.* p. 458). În direcție futurist-creaționistă, Ronald de Carvalho proclamă arta eliberată de constrângerile prozodice ale tradiției: „Cria o teu ritmo e criará o mundo / Creează-ți ritmul și-ai să crezi lumea”. Crezul dinamist al acestui scriitor valorifică teoriile marinettiene, depășind cadrele doctrinare ale mișcării europene prin însuși legea futuristă a mișcării. În accepțiunea braziliană ritmul înseamnă viață, aparține vieții cotidiene, naturale și firești, pulsațiilor originare și nu mișcării mecanice ordonate de motor. În evoluția originală a modernismului brazilian se vor revela momente semnificative, precum acțiunile lui Oswald de Andrade, scriitorul de un pitoresc marinettian, care „mereu în urmă cu o carte și mereu înainte cu un manifest” va lansa mai multe direcții de avangardă, opunându-se profilului politic al mentorului european prin ideologia de stânga pe care o îmbrățișează după anii 30, ideologie din care totuși „va ști să surprindă numai aspectele anarhice și distructive (care repetă lucida și mereu reîntrupata sa viziune antropofagică a lumii)” (Stegagno Picchio, p. 473).

Bibliografie:

Ricoeur, Paul, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II*, Editura Echinoc, Cluj, 1999, „Funcția hermeneutică a distanțării”, p. 95-110; „Modelul textului: acțiunea care are sens considerată ca text”, p. 171-197; „Ideologia și utopia: două expresii ale imaginarului social”, p. 357-369;

Compagnon, Antoine, *Cinci paradoxuri ale modernității*, Editura Echinoc, Cluj, 1998, trad. și postfață Rodica Bacosky;

Lista, Giovanni, *Futurisme – manifestes, proclamations, documents*, L'Age d' Homme, Lausanne, 1973;

Stegagno Picchio, Luciana, *Literatura braziliană*, Editura Univers, București, 1986.