

Fețele modernității

Considerat ca text fondator al modernității estetice, *Pictorul vieții moderne*, apărut în „Le Figaro” în 1863, impune definitiv conceptul de modernitate în conștiința critică a vremii. Charles Baudelaire dedică acest text picturii lui Constantin Guys, care „caută acel ceva pe care să ni se permită să-l numim modernitate (...). Este vorba, pentru el, (...) de a extrage eternul din ceea ce este trecător”¹. Dincolo de distincția între două tipuri de modernitate, una burgheză și una estetică între care există o ruptură ireversibilă², textul lui Baudelaire dă cea mai clară definiție a modernității artistice de la care se vor revendica mișcările artistice ale secolelor XIX și XX. De altfel, Matei Călinescu pornind de la textul baudelairean consideră modernitatea estetică drept un „concept de criză, aflat într-o triplă opoziție dialectică: față de tradiție, față de modernitatea civilizației burgheze (cu idealurile ei de raționalitate, utilitate, progres) și, în sfârșit, față de ea însăși, în măsura în care se percepe pe sine drept o nouă tradiție sau formă de autoritate”³. Este prima dată când modernitatea nu se mai definește prin raportare la o perioadă istorică, după modelul celebrei dispute dintre antici și moderni, ci ca un „proiect estetic”⁴, structurat în jurul ideii de frumos: „Modernitatea e tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei a cărei cealaltă jumătate este eternul și imuabilul... În ceea ce privește acest element tranzitoriu, fugar, ale cărui metamorfoze sunt atât de frecvente, nu aveți dreptul nici să-l disprețuiți, nici să-l ignorați. Suprimându-l, sunteți sortiți să cădeți în vidul unei frumuseți abstracte și nedefinite. (...) Într-un cuvânt, dacă o anumită modernitate trebuie să se dovedească aptă de a deveni antichitate, atunci trebuie să extragem din ea frumusețea misterioasă pe care viața omenească i-o

¹ Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes* citat de Alexis Nouss, *Modernitatea*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000, traducere din limba franceză de Viorica Popescu și Gheorghe Crăciun, p. 15.

² Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, București, 1995, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, prefață de M. Martin, p. 17: „Modernitatea, în sens larg, se reflectă în opoziția ireconciliabilă dintre seriile de valori corespunzătoare (1) timpului obiectiv, socialmente măsurabil, al civilizației capitaliste (...) și (2) duratei personale, subiective, imaginative, acelei «durée» sau celui timp personal creat de evoluția «sinelui». Această din urmă identitate între timp și sine constituie fundamentul culturii moderniste.”

³ op. cit., p. 21

⁴ Alexis Nouss, op. cit., p. 16: „(...) definiția lui Baudelaire (...) deschide modernitatea spre ceva aflat dincolo de ea însăși, și care depășește prezentul pentru a-l include într-un proiect estetic deopotrivă imanent și transcendent.”

conferă în mod involuntar... Vai celui care caută în antichitate și altceva decât arta pură, decât logica și metoda în general. Plonjând prea adânc în trecut, el pierde din vedere prezentul și renunță la valorile și privilegiile oferite de circumstanțe; pentru că aproape toată originalitatea noastră provine din pecetea pe care timpul și-o pune pe sentimentele noastre”⁵.

Există aici o distincție categorică între un tip de artă care vizează eternul, imuabilul și alta care vizează tranzitoriul, efemerul și contingentul, distincție care se bazează pe conceperea frumosului ca o categorie estetică înzestrată cu atributele imuabilului și transcendentului în estetica clasică și cu atributele imanentului și relativului în estetica modernă. O mare parte a exegezei dedicate modernității vede între cele două tipuri de artă o ruptură definitivă, anunțată de mutațiile majore din domeniile gândirii și cunoașterii cu care se sincronizează arta în general. Modernismul este expresia unei mutații culturale care implică o critică a valorilor trecutului în favoarea schimbării și a valorilor noului, valori care capătă caracter relativ și subiectiv în locul obiectivității și universalității lor în modelul cultural anterior (renascentist, neoclasic). Conceptele de schimbare, tranzitoriu, progres, noutate, efemer etc. sunt doar câteva dintre categoriile prin care se definește modernitatea, angajată în direcția schimbării radicale și a rupturii cu trecutul. Falia care survine în câmpul artisticului, ruptura dintre vechi și nou reprezintă primul semn al trecerii „de la o estetică a permanenței (...) la o estetică a tranzitoriului și imanenței”⁶. Artiștii din varii spații culturale își asumă această mutație culturală, ca atitudine în primul rând, manifestată printr-o serie de acțiuni cu caracter inovator sau prin programe estetice specifice unor grupări sau „școli” literare, izvorâte dintr-un sentiment al crizei valorilor trecutului și, în consecință, un cult al noului. Tocmai acest lucru diferențiază ceea ce O. Paz numește „modernitatea noastră” de alte modernități (de pildă, cea a secolului al XVII-lea care nu implică negarea tradiției), respingerea trecutului și *afirmarea a ceva diferit*⁷ de valorile tradiției și ale trecutului apropiat,

⁵ Baudelaire, în Călinescu, op. cit., pp. 51-52.

⁶ Călinescu, ibidem, p. 15.

⁷ O. Paz, op. cit., p. 9: „Arta modernă nu-i doar rezultatul epocii criticii, ea este și propriul ei critic. Noul nu e în mod exact modern dacă nu are o dublă încărcătură explozivă: negarea trecutului și afirmarea a ceva diferit. Acest «ceva» și-a schimbat numele și forma de-a lungul ultimelor doua secole – de la sensibilitatea preromanticilor la metaironia lui Duchamp – dar a reprezentat întotdeauna ceea ce este diferit, separat, deși străin de tradiția dominatoare, o singularitate care izbucnește în prezent și-i îndreaptă cursul într-o direcție neașteptată. Suntem cuceriti de nou nu datorită noutății sale, ci din cauza diferenței pe care o aduce. Diferența e negație – cutitul care taie timpul în două: înainte și acum.”

întrerupând astfel continuitatea⁸. Adesea artistul modern se manifestă prin atitudini nihiliste (vezi celebrele „*Scrisori ale vizionarului*” ale lui A. Rimbaud), sfâșiat de o serie de contradicții și de dorința de a fi cu totul nou, de unde revolta împotriva tradiției și critica valorilor trecutului. În special avangarda artistică are un profund caracter nihilist și polemic, rupând legătura cu întreaga tradiție culturală, fapt care explică violența programelor și a atitudinilor, precum și radicalismul operelor care deschid drumuri noi în cultură. Trebuie să amintim faptul că modernitatea estetică apare înainte ca ea să se manifeste în plan istoric ori social, în sensul constituirii unor grupări sau școli artistice cum sunt simbolismul, decadentismul, impresionismul etc.

În principiu, exegeza, deși extrem de variată și contradictorie, a acceptat ideea că începuturile artei moderne trebuie asociate cu mișcările artistice din Franța secolului al XIX-lea, unde se produce prima sciziune între modernitatea estetică și cea filistină prin atitudinea antiburgheză radicală a artiștilor pre- și romantici (o asemenea atitudine manifestaseră și artiștii germani de la sfârșitul sec. al XVIII-lea). M. Călinescu remarcă faptul că în Franța „*radicalismul antiburghez a suferit un proces de estetizare*” și că „*primul semn al revoltei modernității estetice împotriva modernității filistine*”⁹ este ideea gratuității artei promovată de adepții „*artei pentru artă*”. Toate celelalte grupări din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, decadentiștii, parnasienii, simbolisții etc., se manifestă printr-o tendință de înnoire radicală, angajându-se implicit sau explicit într-o strategie generală a modernității, cu consecințe asupra culturii nu numai din spațiul european, ci și din cel hispano- și anglo-american. De altfel, prima mișcare culturală care capătă denumirea de „*modernismo*” ia naștere în America Latină, în 1888, din inițiativa lui Ruben Darío, întemeietorul curentului modernist ca o reacție împotriva autorității culturale a Spaniei (a tradiției apropiate, artiștii căutând tradiția, lumea pre-hispanică, într-un stadiu ulterior), motiv pentru care mișcarea se revendică de la tendințele înnoitoare din Franța. În 1888, Darío lansează termenul de „*modernismo*”, însă descrierea curentului ca tendință novatoare datează din 1890 în articolul „*Fotogravura*”, iar trei ani mai târziu va relua ideea în prefața unei cărți a lui J. H. Somoza, unde va asocia modernismul cu numele scriitorului francez Th. Gautier, tradus în limba spaniolă.

⁸ Există unele interpretări ale modernității artistice ca o continuitate milenară, și nu ca ruptură cu tradiția. Alexis Nouss îl citează în acest sens pe J. Caire ca adept al poeziei amintite: „*Adevărata libertate a artistului (...) nu se mai resimte în inovație (...), ci în încercarea, repetată la nesfârșit, de a regăsi stăpânirea unui material vechi, sau de a reveni la primordialitatea unui gest fondator, nu mai «nou», în acest sens, decat era el acum cincizeci, o sută sau o mie de ani.*”, în op. cit., p. 108.

⁹ Călinescu, ibidem, pp. 48-49.

În spațiul cultural anglo-american, modernismul se constituie ca mișcare literară distinctă în primele decenii ale secolului XX., J. C. Ransom, întemeiatorul „*noului criticism*”, face unele observații cu privire la modernism într-un articol din 1924, *Viitorul poeziei*, considerat un adevărat manifest poetic, iar L. Riding și R. Graves definesc, în 1927, poezia „modernistă” ca o abatere de la tradiția poetică acceptată.¹⁰ Modernismul reprezintă însă numai una din „fețele” modernității artistice, alături de celelalte patru, identificate și analizate de M. Călinescu: avangardă, decadență, kitsch-ul și postmodernismul. O. Paz operează o altă distincție în cadrul modernității târzii (secolele XIX – XX), în funcție de spațiul cultural de manifestare: „modernismo” (modernism) – miscarea hispano-americană, „avangarda” care cuprinde direcțiile artistice și poetice ale secolului XX și „modernismul” anglo-american¹¹. Există și la alți teoreticieni periodizări ale modernității, (Toynbee, H. R. Jauss, Compagnon), însă aici ne interesează ceea ce A. Nouss numește „orizontul nostru referențial semantic și cultural”¹², începând cu inovațiile artistice de pe la jumătatea secolului al XIX-lea. Consacrarea modernismului este legată de numele lui Ch. Baudelaire, care identifică trăsăturile curentului pornind de la pictura lui C. Guys: „nonfinitul”, „fragmentarul”, „lipsa de valoare sau pierderea de sens” și „autonomia operei”¹³, elemente constitutive în esteticile modernismului. Dialectica modernității are ca punct de plecare definiția baudelaireană care relevă cele doua dimensiuni ale artei, derivate din dubla alcătuire a frumosului: „*Frumosul este alcătuit dintr-un element etern, invariabil, într-o proporție extrem de greu de determinat, și dintr-un element relativ, circumstanțial, care este, dacă vreți, pe rând sau împreună, epoca, moda, morala, pasiunea*”¹⁴. Puritatea absolutului și relativitatea tranzitorie a prezentului și a noului vor jalona direcțiile de dezvoltare ale poeziei moderne, cel puțin în spațiul cultural european (M. Raymond stabilește două filiere, una a artiștilor și una a vizionarilor, pornind de la Baudelaire). Însă nu numai poeții europeni de la sfârșitul secolului al XIX-lea au fost atrași de Baudelaire, ci și cei din America Latină din gruparea „Modernismo”; în special cultul artificialului, care a reprezentat și la poetul francez, și la poeții latino-americieni o critică a societății și a culturii oficiale, devine primul simptom al modernității, al ambivalenței frumosului, așa cum fusese definit în *Artificii*: „*Frumosul (...) este ceva*

¹⁰ Călinescu, *ibidem*, pp. 78-79.

¹¹ O. Paz, *ibidem*, p. 76.

¹² A. Nouss, *op. cit.*, p. 26.

¹³ *ibidem*, p. 17.

¹⁴ Baudelaire, *Oeuvres complètes*, citat de A. Nouss, p. 18.

*arzător și trist, ceva oarecum vag, ceva ce lasă loc presupunerilor*¹⁵. O. Paz considera modernismul din America Latină ca o prelungire a parnasianismului și a simbolismului francez până la un punct, poezia franceză constituind un model atât din punctul de vedere al expresiei artistice, cât și al viziunii analogice asupra lumii, care își are originea în tradiția romantică¹⁶. Tocmai în aceasta ar consta diferența dintre modernismul din Spania și cel hispano-american; „În Spania, *modernismul* nu a fost o viziune a lumii, ci o limbă interiorizată și transplantată de doi mari poeți spanioli: Antonio Machado și Juan Ramón Jiménez”¹⁷ și, în consecință, poezia spaniolă ar fi fost influențată de modernismul hispano-american, versiune a romantismului și a simbolismului francez. Este vorba despre acel romantism «minor», opus celui oficial, discursiv și sentimental, care vine în prelungirea celui german sau englez¹⁸ și cultivă principiul analogiei, pe care-l vom regăsi apoi la toți poeții moderni. Nerval, Nodier, Laforgue, Corbière sunt doar câteva nume de creatori care au revoluționat genul liric sub aspectul viziunii și al metricii bazate pe legea analogiei și a corespondențelor, poeți care au influențat profund literatura europeană și din ambele Americi (Rimbaud, Mallarmé, Eliot, Pound, Darío etc.). Odată cu reparația analogiei în romantism, s-a produs o «revoluție metrică»¹⁹ în raport cu arta barocă sau neoclasică, generată în primul rând de redescoperirea ritmurilor prozodice tradiționale de către poeții germani și englezi sau de revolta împotriva versificației silabice regulate la poeții latini, în special la cei francezi. Revoluția metrică a moderniștilor coincide, spune O. Paz, cu reparația principiului ritmic original al limbii și deci cu întoarcerea la legea analogiei: „*Ritmul poetic nu e nimic altceva decât o manifestare a ritmului universal. Analogia este o experiență verbală. Dacă poetul percepe universul ca fiind o limbă, el rostește universul, de asemenea. Cum spune Baudelaire, Dumnezeu l-a rostit.*”²⁰

¹⁵ citat de M. Călinescu, *ibidem*, p. 56.

¹⁶ Paz, *ibidem*, p.77: „*Printre noi, modernismul a fost riposta necesară pentru a contracara vidul spiritual creat de critica pozitivistă a religiei și a metafizicii; nu era nimic mai normal decât ca poezii hispano-americani să fie atrași de poezia franceză a vremii. În ea am descoperit nu doar prospețimea limbii, ci și o sensibilitate și o estetică impregnate de viziunea analogică a tradiției romantice și oculte.*”

¹⁷ *ibidem*, p. 78.

¹⁸ *ibidem*, p. 59: „*În felul acesta, poezia franceză din a doua jumătate a secolului trecut [sec. XIX, n. n.] – a o numi simbolistă ar însemna s-o mutilăm – este inseparabilă de romantismul englez și german: reprezintă prelungirea, dar, în egală măsură, și metafora lui. E o translație prin care romantismul se întoarce asupra lui însuși, se contemplă (...) și se autodepășește. Acesta este celălalt romantism european.*”

¹⁹ *ibidem*, p. 56.

²⁰ *ibidem*, pp. 80-81.

Baudelaire va face din *analogie* principiul său poetic fundamental (intuit de altfel de poetul german Novalis), principiu ordonator deopotrivă al universului și al poemului. Desigur, el a fost influențat de Ch. Fourier la care analogia reprezenta cheia sistemului social, dar și de Swedenborg cu care Baudelaire are în comun viziunea analogiei universale. Poezia reprezintă însă numai una din formele ei de manifestare, în sensul că limbajul poetic este un fel de „limbă cosmică”, metafora reprezentând expresia unei gândiri analogice (ideea creației ca „simili-lume” sau „analogon” al universului este răspândită în poeticile modernității).

Ceea ce vom reține aici din teoria analogiei, cu implicații asupra poeziei moderne, este faptul că aceasta presupune ideea de pluralitate a lumii și, implicit, de alteritate, și, în consecință, nu putea să-și facă apariția decât într-o lume sfâșiată de contradicții și într-o epocă a criticii, născută din negare. La Baudelaire, considera O. Paz, apar cu aceeași fervoare cele două extreme care sfâșie conștiința poetului modern: „*Poezia modernă, ne spune el iar și iar, este frumusețe bizară: unică, singulară, neregulată, nouă. Nu e regularitate clasică, ci originalitate romantică: este irepetabilă, nu eternă – este muritoare. Aparține timpului rectiliniu: e noutatea de fiecare zi. Celalalt nume al ei e nefericire, conștiință sau finitudine. Grotescul, straniul, bizarul, originalul, singularul, unicul (...) sunt diferite modalități de a spune același cuvânt: moarte. Într-o lume în care identitatea – eternitatea creștină – a dispărut, moartea devine marea excepție care le absoarbe pe toate celelalte, elimină regulile și legile. Leacul excepției este dublu: ironia, estetica grotescului, bizarul și unicul; analogia, estetica corespondențelor. Ironia și analogia sunt ireconciliabile.*”²¹ Mallarmé va încerca să soluționeze această opoziție prin proiectul poemului impersonal și al „Operei”, care survine în existența lui odată cu invadarea Nimicului aneantizând ființa poetului.²² Poemul conceput ca „spațiu” în care absolutul și relativul fuzionează fără a fi anihilat vreunul din termenii opoziției, într-un joc al opozițiilor irezolvabile²³ (artă-viață), va culmina în ultima etapă de creație cu ideea „poemului în alb”, în care limba va atinge punctul anihilării de sine concomitent cu aneantizarea subiectului creator (o dată cu abolirea subiectului absolut, se instituie, în

²¹ ibidem, p. 64.

²² ibidem, p. 67: „Mallarmé dorea să soluționeze opoziția dintre analogie și ironie. El accepta realitatea nimicului – dar, în același timp, accepta și realitatea analogiei, realitatea operei poetice. Poezia ca mască a nimicului. Universul își găsește rezolvarea într-o carte (...) Cristalizarea limbii într-o operă impersonală care nu e doar dublul universului, după cum doriseră romanticii și simbolistii, ci și abolirea lui. Nimicul care e lumea se transforma într-o carte: Cartea.”

²³ „În principiu, avem aici răspunsul dat de Mallarmé: clipa poemului este întâlnirea între absolut și relativ, o replică instantanee care se distruge pe sine fără încetare. Opoziția reapare mereu, acum ca negare a absolutului de către contingent, acum ca dizolvare a contingentului într-un absolut care, la rândul lui, se stinge.”

arta modernă, figura „subiectului sfărâmat” care implică nașterea unei instanțe impersonale și anonime – limbajul).

La cealaltă extremă se situează avangarda artistică manifestată la sfârșitul secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului XX, care promovează ideea schimbării radicale, avându-și originile tot în romantism ²⁴ ca și modernismul, mai precis, în idealul mesianic al utopismului romantic. Atât poetul-profet cât și artistul modern pornesc de la premisa schimbării radicale a vieții, asumându-și rolul de conducători sau deschizători de drumuri. Unul dintre discipolii lui Saint-Simon, Rodrigues, folosește în 1825 termenul de avangardă într-un context artistic, sugerând ideea că artistul își depășește epoca și, prin urmare, arta poate aduce o schimbare radicală a vieții. Artiștii și scriitorii novatori din jurul anilor '70 au transferat spiritul criticii radicale în domeniul artei, marcând o ruptură totală între avangarda politică și cea artistică ²⁵, aceasta din urma impunându-se treptat în culturile europene ca un „nou stil”, cu caracteristici proprii. Celebrele „*Scrisori ale vizionarului*” din 1871 ale lui A. Rimbaud conțin fundamentele noii mișcări, fără ca autorul să fi folosit termenul de avangardă, care va culmina cu așa-zisele „școli extremiste” ale secolului XX. Continuator al vizionarismului rimbaudian, G. Apollinaire va publica în 1913 *Pictorii cubiști*, considerat adevăratul manifest avangardist, iar în conferința din 1917 dedicată aceleiași mișcări artistice va identifica avangarda cu „spiritul nou”. De altfel, toate programele estetice ale școlilor avangardiste din Germania, Italia, Spania etc. sunt concentrate în jurul ideii de negare a tradiției și cult al noului.

Avangarda rupe legătura cu tradiția apropiată, cu simbolismul și naturalismul în literatură sau cu impresionismul în pictură, care nu sunt altceva decât momente de ruptură în cadrul tradiției inițiate de romantism. Estetica schimbării va fi exacerbată în

²⁴ O. Paz comentează similitudinile și diferențele între cele două mișcări, de la reacția de respingere a rațiunii și a valorilor acesteia până la încercarea de a uni viața și arta: „Asemenea romantismului, avangarda nu a însemnat doar o estetică și un limbaj, ci și un sistem erotic și politic de referință, o viziune a lumii, o acțiune: un stil de viață. Impulsul de a transforma realitatea apare la romantici exact ca și în avangardă, și în ambele cazuri se ramifică în direcții opuse și totuși inseparabile – magie și politică, ispită religioasă sau tentație revoluționară.”, în op. cit., p. 88.

²⁵ M. Călinescu, ibidem, p. 107: „Avangarda propriu-zisă nu a existat înainte de ultimul sfert al secolului al XIX-lea. Ea e legată de momentul când niște artiști, socialmente «alienați», au simțit nevoia de a răsturna complet întregul sistem burghez de valori.”

cadrul mișcărilor avangardiste²⁶, aducând cu sine o diversificare a operelor de artă și o lărgire a spațiului literar, de la cel european la cel hispano- și anglo-american.

Referindu-se la avangarda literară din spațiul cultural european, M. Călinescu arată că spiritul anarhist și autodestructiv al avangardiștilor este similar cu cel decadentist, cu tot ceea ce ține de retorica negării cultivate de fondatorul grupării „Le Décadent” în 1886 și de adepții acestuia. Manifestele semnate de A. Baju sunt, în fond, primele exerciții avangardiste de retorică a provocării și a negării tradiției. Trebuie precizat însă că Th. Gautier vorbise despre stilul decadentist în sens aprobativ în prefața volumului *Florile răului* încă din 1868, stabilind caracteristicile noii arte ajunse, după autor, la maturitate: „*un stil ingenios, complicat, plin de umbre și de căutari care lărgeste întruna orizonturile vorbirii, împrumutând din toate vocabularele tehnice, luând culori din toate paletele și note din toate gamele, luptându-se să dea tot ce este mai inexprimabil în gândire, mai vag și insesizabil în contururile formei, pândind, pentru a le putea traduce, mărturisirile subtile ale nevrozei, confesiunile agonizante ale pasiunii ajunse la depravare și halucinațiile stranii ale obsesiei devenite nebunie.*”²⁷

Un alt teoretician, P. Bourget, va formula, două decenii mai târziu, o teorie filosofică și estetică a decadentei ca stil, în articolul despre Baudelaire (care, la rândul lui, identificase decadența cu modernitatea), reluând ideea în *Eseurile* din 1883, cu accent pe individualismul anarhic al mișcării amintite. După 1886, odată cu publicarea manifestului literar al simbolismului de către J. Moréas, termenul de „decadență” va fi înlocuit cu cel care dă numele curentului teoretizat de scriitorul francez – „simbolism”. Aspecte stilistice specifice epocii decadentiste se vor regăsi în operele scriitorilor așa-zis simbolști, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, precum estetismul, cultul artificialului, fragmentarismul, afirmarea violentă a sinelui, atracția neantului și a morții etc. În special estetica fragmentarului se va răsfrânge, sub diferite forme, în arta secolului XX, de la dadaism la suprarealism sau de la cubism la abstracționism, aflându-se într-o relație directă cu realitatea socială: „Fragmentată cum e, identitatea modernă intră în relație directă cu istoria unui secol dezastruos. Dar modernitatea este o invitație de a transforma fragmentatul în fragmentar, de a face din destin o condiție, o stare începând cu care

²⁶ Paz, ibidem, p. 110: „*Avangarda europeană, chiar și în manifestările ei cele mai riguroase și raționale – cubismul și abstracționismul – a continuat și a exacerbat tradiția romantică. Romantismul ei a fost contradictoriu, o pasiune critică ce se neagă pe sine fără încetare pentru a se regenera.*”

²⁷ Th. Gautier, *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, Charpentier, 1881, p. 171, citat de M. Călinescu, ibidem, p. 142.

devine posibilă creația viitorului.”²⁸ Tehnicile picturale ale cubiștilor care încearcă să reconstituie întregul prin percepția sa fragmentată, descompunerea imaginii, disoluția figurativului și evoluția formelor spre o picturalitate pură la Mondrian, Kandinsky, Klee, Picasso etc. sunt doar câteva exemple pentru acest tip de estetică. La fel, în poezia dadaistă, suprarealistă, expresionistă etc., se observă utilizarea unor tehnici poetice – colajul, asocierile insolite – sau a unor modalități de expresie care pulverizează structurile tradiționale pentru a se deschide spre ruptură și fragmentar: *„Să scrii pe fragmente: fragmentele sunt atunci niște pietre pe circumferința cercului: mă desfășor în cerc: întregul meu mic univers este constituit din fărâme: iar în centrul lui ce este?”* (Roland Barthes par Roland Barthes)²⁹.

Nu este lipsit de importanță să amintim că modernitatea este marcată de marile prăbușiri istorice care au generat și o schimbare a conștiinței estetice, resimțite ca o ruptură definitivă sau ca o sfâșiere radicală. Arta literară, ca și celelalte arte sau domenii culturale, reprezintă conștiința critică a acestei rupturi (de pildă, Kafka a intuit formele de alienare ale secolului XX, tematizate apoi de gânditori), în măsura în care își caută o identitate și noi modalități de expresie. Așa cum preciza G. Steiner, modernitatea se definește prin ruptura dintre limbaj și realitate care a revoluționat istoria spiritualității occidentale, iar conștiința lipsei de semnificație a cuvântului, capacitatea limbajului de a reflecta lumea, altfel spus, a generat experimente artistice inedite prin care se încearca o motivare a semnului lingvistic sau o răscumpărare a acestei rupturi (de exemplu, „divina transpoziție” la Mallarmé, „alchimia limbajului” la Rimbaud etc.). Una din ideile poetice răspândite la poeții moderni, intuită de romanticii germani și englezi³⁰, este legată de această dualitate a poeziei concepută ca frontieră între două tipuri de rostire (autentică și inautentică la Heidegger), ceea ce generează paradoxul enunțat de Vattimo în termenii „fondării”/”ex-fondării” limbajului poetic (vezi capitolul despre ontologia limbajului).

În ceea ce privește „modernismul anglo-american”, Paz observa că acesta se manifestă ca o ruptură și o mare schimbare, ceea ce nu înseamnă o respingere a tradiției, ci o „restaurație” a acesteia, în sensul că marii poeți se întorc spre cultură și tradiția europeană în căutarea propriilor origini. Eliot și Pound redescoperă tradiția europeană,

²⁸ A. Nouss, op. cit., p. 95.

²⁹ în A. Nouss, ibidem, p. 93.

³⁰ Paz, ibidem, p. 51: *„Pentru toți întemeietorii – Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean Paul, Novalis – poezia este lumea timpului discontinuu (...) Cuvântul de început: cuvânt întemeietor. Dar, de asemenea, și cuvânt dezintegrator, despărțire de analogie prin ironie sau spaimă, prin conștiința istoriei care în toate acestea înseamnă cunoașterea morții.”*

de la poezii provensali până la Baudelaire, sau, în cazul lui Eliot, tradiția anglicană și, prin intermediul acesteia, cultura orientală³¹. Scopul acestei explorări este nu numai de a-și descoperi obârșiile, ci, pornind de aici, de a-și reconstrui o tradiție, motiv pentru care, în cazul „modernismului” anglo-american, se vorbește de o „restaurație” și nu de „revoluție”, ca și în cazul avangardei europene (dadaismul, suprarealismul). Totuși, există unele influențe ale avangardei europene asupra poeziei anglo-americane³² ca și a celei hispano-americane, însă poate ar fi mai potrivit să vorbim despre o tendință generală, fiecare mișcare fiind o parte a acesteia, caracterizată prin dorința de schimbare radicală și prin vocația noului. Mai târziu, scopul acesteia va fi modificat, în sensul înlocuirii a ceea ce artiștii numeau „inventarea” unor modele cu „explorarea” unor zone noi și, în consecință, transgresarea celor existente, artiștii fiind prinși mereu între extreme. Spiritul anarhist al avangardiștilor se va prelungi în postmodernism, tendință manifestată în cultura occidentală după al doilea război mondial.

Termenul de post-modern a fost lansat de istoricul american Toynbee în anii '50, cu referire la civilizația occidentală de după prăbușirea raționalismului anilor 1850, care implica inclinația spre anarhie. Conceptul estetic de postmodernism a fost impus însă de Ihab Hassan, primul care a formulat o concepție filosofică și literară despre noua tendință. Pentru el, postmodernismul este și un fenomen social, dar mai cu seamă, o mutație majoră în umanismul occidental. Jean-Francois Lyotard va utiliza termenul de postmodernism pentru a caracteriza „pluralismul” culturii contemporane, dar cel care face o distincție clară între modernism și postmodernism este Harry Levin, într-un eseu din 1960: *„În măsura în care mai suntem încă moderni, aș zice că suntem copiii Umanismului și Iluminismului. Într-un anumit sens, a fost triumful intelectului acela de a identifica și izola forțele iraționalului. În acest sens, acest triumf a revigorat curentul subteran, antiintelectual, pe care, atunci când ajunge la suprafață, prefer să-l numesc post-modern.”*³³ În tratatele de specialitate,

³¹ Paz, ibidem, p. 108: *„În expediția lui de recâștigare a tradiției centrale, Pound a mers dincolo de Roma – până în China cu șase sute de ani înaintea lui Christos – în vreme ce Eliot a rămas în punctul de la jumătatea drumului, la Biserica anglicană. Pound a descoperit nu una, ci mai multe tradiții și le-a adoptat pe toate; odată cu această pluralitate, el a ales juxtapunerea și sincretismul. Eliot a ales o singură tradiție.”*

³² ibidem, p. 113: *„Cosmopolitismul anglo-american a debutat cu un formalism radical. Tocmai acest formalism – colajele poetice ale lui Pound și Eliot, transgresările verbale și combinațiile lui Cummings și Stevens – conectează modernismul anglo-saxon cu avangarda europeană și cea latino-americană. Cu toate că s-a proclamat drept o reacție anti-romantică, formalismul anglo-american nu a însemnat nimic altceva decât o altă manifestare a dualității care a marcat poezia modernă chiar de la începuturile ei – analogie și ironie.”*

³³ Levin Harry - *Ce este modernismul*, citat de M. Călinescu, ibidem, p. 121.

modernismul și postmodernismul sunt considerate fie ca modele culturale concurente, fie într-o manieră dialectică, ca o prelungire a modernismului în postmodernism. În spațiul culturii hispano-americane, succesiunea acestor tendințe este diferită de cultura europeană: „Nu postmodernismul a urmat modernismului – el a fost succedat de avangardism – , ci el a reprezentat o critică a modernismului din chiar interiorul mișcării.”³⁴ M. Călinescu încearcă să demonstreze că postmodernismul, deși se manifestă prin noile tendințe ale scriitorilor din grupul „Black Mountain”, grupul „Beat” sau cel al „renașterii” de la San Francisco, reprezentanții noului roman francez etc., reprezintă doar una din „fețele” modernității și că are elemente comune cu toate celelalte: modernismul, decadența, avangarda.

Ceea ce diferențiază postmodernismul de modernism este spiritul „critic”³⁵ al celui din urmă, precum și atitudinea „dialogică” față de trecut și de tradiție care înlocuiește atitudinea negativistă a modernștilor, de unde frecvența unor procedee ca aluzia, citatul, pastișa și autopastișa, remodelarea, parodia, tautologia sau anacronismul deliberat, care conferă textului caracter autoreferențial. Un alt element, după cercetătorul american Brian McHale, este dominanța epistemologică a modernismului și ontologică a postmodernismului³⁶. După anii ‘60 se vorbește tot mai mult despre neoavangardism, postavangardism, parasuprarealism sau neomodernism care, indiferent de spațiul cultural în care se manifestă, reprezintă tot atâtea încercări de experimentare și de explorare a unor noi teritorii în artă, în poezie mai cu seamă, înscriindu-se în ceea ce teoreticienii numesc *paradigma postmodernistă*.

³⁴ O. Paz, *ibidem*, p. 83.

³⁵ Călinescu, *ibidem*, p. 233: „După părerea mea, postmodernismul nu este un nume nou dat unei noi «realități» sau «structuri mentale» sau «viziuni asupra lumii», ci o perspectivă din care se pot pune anumite întrebări despre modernitate în cele câteva întrupări ale ei (...) Între fețele modernității, postmodernismul este, poate, înzestrat cu cel mai mult spirit critic.”

³⁶ „Dominanta literară modernistă este epistemologică. Aceasta înseamnă că literatura modernistă naște întrebări cum ar fi: Ce este de cunoscut? Cine cunoaște? Cum cunoaște și cu ce grad de certitudine? Cum se transmite cunoașterea de la un cunoscător la altul și cu ce grad de dificultate? Dominanta literară postmodernistă este ontologică. Aceasta înseamnă că literatura postmodernistă naște întrebări cum ar fi: Ce este o lume? Ce fel de lumi există, cum sunt ele constituite și prin ce se deosebesc? În ce mod există un text și în ce mod există lumea sau lumile proiectate de el? etc.”