

## Cultul obiectului și noua economie a emoției în *Neue Sachlichkeit*

**Anca-Elisabeta TURCU**  
*Universitatea „Al. I. Cuza” Iași*  
[turcuancelisabeta@yahoo.com](mailto:turcuancelisabeta@yahoo.com)

---

**Abstract:** The article consists in a survey of German culture between the two World Wars and examines its fascination with new technology, motion, and progress. It also focuses on the New Objectivists' cult of the object and their desire to make it significant in the new economy of emotion. The constant, almost aggressive, progress of technology inject into the aesthetics of Modernism innovative modes of representation while widening the spectrum of cultural competence.

**Keywords:** *German Modernism, New Objectivity (Neue Sachlichkeit), Jewish writers, Victor Wittner, exile, technology.*

Caruselul modernității în care a fost aruncată Germania după Primul Război Mondial era și amețitor, și amenințător: țara se dezvolta într-un ritm cu care nici măcar cei mai idealiști și fervenți susținători ai tehnologizării și urbanizării nu reușeau să țină pasul. Observatorii străini erau mult mai capabili să aprecieze progresul Germaniei, implicit al Berlinului. Astfel, William Gaunt scrie în articolul “A Modern Utopia? – Berlin- The New Germany- The New Movement”, publicat în revista britanică *The Studio* din decembrie 1929, că statul care fusese învins în prima conflagrație mondială renăștea din propria cenușă și că poporul german îmbrățișa modernitatea pentru că nu dorea să mai privească înapoi, către trecut [Stokoe 2018: 81]. „Utopia modernă” despre care vorbește Gaunt era vizibilă pretutindeni – în industrie, în viața trepidantă a marilor orașe, în presa, arhitectura și arta interbelică. Așa cum remarcă Jeffrey Herf, în comparație cu Anglia și Franța, industrializarea Germaniei s-a petrecut mai târziu și, de aceea, mult mai brutal [Herf 1984: 5-7]. Un alt aspect demn de subliniat este acela că modernizarea tehnologică a Germaniei nu s-a împlinit în urma unei revoluții burgheze, ci a precedat, ba chiar a determinat modernizarea socială.

În această perioadă de schimbări majore, arta va prelua elemente din fenomenul culturii populare de masă, precum jazz-ul, dar și dansul modern, fotografia, reclamele, afișele, filmul. Prin intermediul dezvoltării tehnologiei din anii '20, cum ar fi inventarea microfonului-condensator (*Kondensatormikrophon*), se

schimbă și calitatea sunetului ceea ce duce la dezvoltarea mijloacelor de reproducere a sunetului, precum gramofonul, apărut încă din 1925. Chiar dacă nu oricine și le putea permite, aceste instrumente erau utilizate în localuri publice, în cafenele, în cluburi de noapte, cinematografe etc. [Paukau 2010: 62].

Radioul începe să transmită în 1923 muzică de cameră, iar filmul sonor revoluționează industria cinematografică din întreaga lume, cel dintâi „film vorbit” fiind producția americană „*Cântărețul de jazz*” (“*The Jazz Singer*”) din 1927, care introduce sincronizarea muzicii cu acțiunea (*Nadeltonverfahren*) [Paukau 2010: 62]. La radio se difuzează și emisiuni culturale – piese de teatru radiofonice (*Hörspiel*), recitaluri de poezie, muzică modernă sau simfonică, dar și știri și reportaje [Paukau 2010: 70]. Presa scrisă germană se îmbogățește cu reviste de sport, precum *Die Koralle*, *Sport und Sonne* și *Start und Ziel*, iar noile reviste, cum ar fi *Der Querschnitt* sau *Scheinwerfer*, încep să facă din ce în ce mai multe concesii noului tip de consumator de bunuri și informații, publicând articole despre literatura și arta zilei, dar și despre staruri de film ori sportivi faimoși. Muzica ușoară și dansurile în vogă (charleston, quickstep, shimmy, ragtime sau foxtrot) sunt importate de la americani împreună cu dansatorii profesioniști ca Tiller Girls, Josephine Baker sau Lola Bach.

Cultul corpului, care va deveni mai pregnant în anii ‘20 și va fi reflectat ca atare de curentul inovator Noul Obiectivism (*Neue Sachlichkeit*), nuditatea și dansurile senzuale ori exotice adună mulțimi în restaurante și cluburi de noapte, iar muzica de jazz, împrumutată tot de pe continentul nord-american, este omagiată în presa mișcării *Neue Sachlichkeit*, care o face mai cunoscută în Germania decât în tot restul Europei. Otto Dix îi dedică tabloul *An die Schönheit* (1922), în care surprinde pasiunea dezlănțuită de dans într-un spațiu îngust și semi-obscur, unde oamenii se unduiesc frenetic și senzual pe ritmul impus de un baterist afro-american [Plumb 2006: 85].

Creșterea vitezei mijloacelor de transport, dar și a vitezei de propagare a informației a condus, după cum remarcă sociologul Georg Simmel încă din 1903, la o modificare a sensibilității umane [Mennel 2008: 25], la o intensificare a trăirilor omului modern, precum și la adâncirea sentimentului de dezrădăcinare, de pierdere a reperelor tradiționale și a rețelilor de susținere afectivă obișnuite, cum ar fi membrii familiei, ai parohiei, vecinii, camarazii etc. În acest context, cinematografia devine forma de artă aptă să surprindă cel mai bine, prin combinația de expresie și percepție senzorială, dar mai ales prin intermediul „imaginei în mișcare,”<sup>1</sup> tumultul vieții moderne. Cultura cinematografică a început să se dezvolte în Germania la sfârșitul anilor ‘20, odată cu deschiderea a sute de cinematografe. Filmul avea în acești ani diverse funcții: asemeni fotografiei, era un mijloc precis de redare a realității, un mijloc de informare, dar și „un instrument de proiecție în rândul maselor” [Paukau 2010: 68] a ideologiilor curente și concurente.

Filmul mut al lui Walter Ruttmann, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*<sup>2</sup> din 1927, pe muzica lui Edmund Meisel, prezintă printr-un inedit montaj caleidoscopic

<sup>1</sup> Denumirea originală a filmului în limba engleză a fost “moving pictures” sau “motion pictures”, cu sensul de „imagini în mișcare”, de aici forma contrasă actuală, “movie”.

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=TVqPoV9q4ck>

secvențe din cursul unei singure zile din existența metropolei: străzi aglomerate cu oameni bogați și săraci, cu mici conflicte de stradă, vitrine luxoase, hoți de buzunare, tramvaie, trăsuri, automobile, convoaie funerare, șosele, invalizi de război, nunți, pistoane gigantice care se mișcă spasmodic, cerșetori la colț de stradă, tiparnițe uriașe care scot mii de exemplare de ziare, sinucigași aruncându-se de pe poduri, roți dințate în mișcare, trecători alienați cu ochii injectați de spaimă, întreceri sportive, șiruri de muncitori ieșind pe porțile fabricilor, agitatori politici, jandarmi, perechi de îndrăgostiți pe băncile din parc etc. etc. Cele două ingrediente de bază ale orașului modern, așa cum au fost teoretizate de Walter Benjamin și proiectate în ficțiunea romanescă de Alfred Döblin în *Berlin Alexanderplatz*, sunt ușor de identificat în filmul lui Ruttmann: mișcarea într-un oraș în plină mișcare și „obiectificarea relațiilor interumane” [Mennel 2008: 28]. *Flâneur*-ul lui Baudelaire și *dandy*-ul lui Oscar Wilde sunt înlocuiți de regizorul și fotograful care se mișcă prin oraș, odată cu orașul, în rimul acestuia; ei nu mai ies la promenadă, ci la cules de informații pentru că sunt cititori ai orașului, oameni din mulțime care devorează orașul din priviri prin mijlocirea obiectivului.

Adeptii Noului Obiectivism se lasă antrenati în dezbaterile anilor ‘30 legate de fotografie, lucru cât se poate de firesc dacă ne gândim la abordarea fetișistă a obiectului pe care o practică noii obiectiviști. În 1928, Albert Renger-Patzsch reunește într-un album fotografic imaginile pe care le adunase în decursul câtorva ani și care reproduceau cu preponderență viața comercială, industrială, bancară a Germaniei interbelice, dar și viața de zi cu zi a metropolei aflată într-o neobosită schimbare. După cum remarcă Pepper Stetler, albumul intitulat *Die Welt ist Schön* avea să devină „Biblia mișcării Neue Sachlichkeit” [Stetler 2011: 294] pentru glorificarea mută a lucrurilor și locurilor. Pericolul golirii de sens a obiectului privit cu maximă intensitate, accentuat de imposibilitatea de a-i atașa o semnificație culturală din cauza senzației de plasare a acestuia în vid, s-a aflat întotdeauna în subsidiarul acestei atitudini artistice. Tocmai acest lucru îl remarcă la 1931 Walter Benjamin în foiletonul său dedicat istoriei fotografiei: orice conservă de supă<sup>3</sup>, spune el, poate deveni obiect de artă în viziunea acestor realiști de factură nouă, însă nimic nu o poate pune în relație cu ființa umană [Stetler 2011: 295]. Adeptii mișcării *Neue Sachlichkeit* vor conferi o aură de spiritualitate obiectului atât în pictură, cât și în literatură deoarece, așa cum observă Franz Roh, spre deosebire de expresioniști, ei consideră că miracolul materiei cristalizate în obiecte trebuie privit cu noi ochi [Roh 1968: 112].

Pe de altă parte, a atribui obiectelor parametrii splendorii echivala cu spolierea ființei umane de atributele pe care arta i le conferise în mod tradițional. Portretele realizate de artiștii Noului Realism, ca George Grosz, Christian Schad, Anton Räderscheidt, vor reprezenta chipuri conturate cu precizie, dar pe jumătate acoperite de borul pălăriei, spre deosebire de portretele expresioniștilor care le

---

<sup>3</sup> Stranie anticipare a faimoaselor *Conserve cu supă Campbell (Campbell's Soup Cans)* care aveau să-l facă faimos pe Andy Warhol în anii 1960.

surprindeau trăirile prin contururi frânte sau estompate și colorit difuz. Așa cum punctează și Matei Călinescu,

„...doctrina progresului, încrederea în posibilitățile benefice ale științei și tehnologiei, preocuparea pentru timp (un timp măsurabil, un timp care se cumpără și se vinde și care are deci, ca orice altă marfă, un echivalent calculabil în bani), cultul rațiunii, idealul de libertate definit în contextul unui umanism abstract, dar și orientarea către pragmatism, către cultul acțiunii și succesului – toate acestea s-au implicat, în grade diferite, în lupta pentru modernitate și au fost susținute și promovate drept valori-cheie ale civilizației triumfătoare instaurate de clasa de mijloc.

Dimpotrivă, cealaltă modernitate, aceea care avea să dea naștere avangardelor, încă de la începuturile ei romantice a tins către atitudini antiburgheze radicale. Dezgustată de scara de valori a clasei mijlocii, și-a exprimat repulsia în cele mai diverse moduri, de la revoltă, anarhie și atitudini apocaliptice până la autoexilarea aristocratică. De aceea, mai mult decât aspirațiile sale pozitive (care de multe ori nu au nici un numitor comun), ceea ce definește modernitatea culturală este respingerea deschisă a modernității burgheze, pasiunea ei negativă devastatoare.” [Călinescu 2005: 52-3]

Progresul tehnologic nu schimbă doar stilul de viață, mersul lucrurilor, ci și mersul artei, inserându-se în logica internă a expresiei artistice și modificând-o substanțial. Marinetti decretase în 1909 în *Manifestul Futurist* că zgomotul unui automobil în viteză poate depăși în frumusețe armonia proporțiilor unei statui antice. Tehnologizarea constantă, uneori agresivă, este inculcată în estetica modernismului și induce inovarea modalităților de expresie artistică și lărgirea orizontului de așteptare a publicului pentru că, așa cum observă Nicolae Manolescu, „în ochii lui Marinetti, futurismul trebuia să fie o adaptare a poeziei la ritmurile lumii moderne, la o eră a tehnologiei. Limbajul însuși trebuia eliberat de constrângerile sintactice pentru a deveni capabil să exprime viteza modernă: noul flux spontan de analogii cerea o tehnologie nouă a comunicării.” [Manolescu 1987: 202]

Nu întâmplător anii ‘20 au reprezentat punctul culminant al modernismului în întreaga Europă, nu doar în Germania: acum apar operele majore ale lui Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, manifestul suprarealist al lui André Breton și *Procesul* lui Kafka. Toată arta „anilor de aur”, nu doar literatura, este influențată de noile tehnologii (radioul, electricitatea, telefonul, automobilul, avionul, fotografia, cinematografia etc.), care schimbă percepțiile privind comunicarea, distanțele, lumina, întunericul, ritmul și sensul vieții.

Conceptul de modernitate este intim legat de criza reprezentării iscate de această întrepătrunderea tehnologiei cu spațiul creativității artistice. De pildă, posibilitatea tehnică de a insera fotografii în magazinele ilustrate și în revistele culturale a condus la o stimulare a apetitului pentru imagine al cititorilor, la o concurență acerbă a redacțiilor în goana lor după fotografi ingenioși și artiști plastici talentați, dar și la o mutare a accentului de pe funcția comprehensivă și persuasivă a discursului pe cea funcțională. Textul nu mai trebuie să fie doar convingător și bine scris, ci să fie eficient: să înmagazineze o cantitate optimă de informații într-un spațiu cât mai redus. Cea mai mare parte a spațiului editorial fusese deja adjudecată

de imagine spre disperarea oamenilor de litere care se plâng, asemenea lui Ernst Gombrich, de „cât de ieftină este imaginea azi, din toate punctele de vedere” [Bohn 2001: 20-1], de asaltul afișelor, reclamelor, caricaturilor, fotografiilor, ilustrațiilor, care, spun ei, stimulează excesiv privitorul, îl irită, îl tracasează, sacrificând complexitatea semantică a textului scris și autenticitatea operei de artă.

O ilustrare perfectă a efectelor reproducerii tehnologice a imaginii asupra artei tradiționale este plasarea poeziei scriitorului bucovinean Victor Wittner, „*Die Hände*“, în revista *Jugend*, nr. 26, apărută la München în 1928: pe două treimi din pagină tronează în dreapta paginii o caricatură semnată F. Heubner, iar textul, reprezentat de continuarea de pe pagina anterioară a unui articol intitulat „*Glosse über eine Uhr*“ de Herbert Scheffler și de poezia lui Wittner, se strecoară în coloana îngustă rămasă disponibilă. Perspectiva sumbră de a deveni simpli lucrători în industria culturală, de a scrie scenarii de film ori de a dubla ilustrațiile din publicații cu texte laconice, îi îngrozea pe scriitorii de la începutul secolului XX, care se formaseră într-o cultură ce pusese literatura în centrul tuturor preocupărilor umane.

Invazia imaginii a condus, printre altele, la o respingere unanimă a convențiilor asociate Realismului, modernizarea declanșând transformări ontologice majore. Oamenii de artă ai epocii avertizează asupra pericolelor care însoțesc progresul tehnologic. Iată de ce epoca modernă este adesea descrisă de gânditorii epocii ca un peisaj demoralizant, asemănător ruinelor lăsate în urmă de un cutremur înfricoșător (Ernst Jünger) ori de intriga unei tragedii baroce (Walter Benjamin) [Lethen 2002: 107]. Viziunea dezolantă a unor fragmente dispartate ori a unor ruine este alăturată modernismului și de către Jürgen Habermas care îl definește ca pe „un proiect incomplet” („*ein unvollendetes Projekt*” [Lamb 1995: 53]). Efortul de a duce la bun sfârșit visul iluminist de progres moral și justiție socială a fost blocat de amnezia în care cele două războaie mondiale i-au aruncat pe creatorii de artă, obligându-i apoi să recurgă la rememorarea (*Eingedenken*) idealurilor iluministe de autenticitate și unitate. Modernitatea nu este așadar o epocă a negării trecutului, ci, după cum o descria Kafka, o perioadă în care „tradiția s-a îmbolnăvit” [Isenberg 1999: 107] și în care artistul s-a văzut nevoit să caute noi mijloace de a o pune pe picioare.

Evreii, obișnuiți să privească spre ruinele propriului trecut, au jucat un rol esențial în construcția modernismului, mai întâi pentru că Evreul Rătăcitor a reprezentat întotdeauna figura paradigmatică a exilatului, iar mai apoi pentru că marii gânditori și creatori evrei ai modernității – Freud, Benjamin, Adorno, Kafka, Arendt, Celan etc. – au demonstrat prin propria lor existență și operă că statutul de exilat poate conferi „libertate intelectuală și forță creativă” [Isenberg 1999: 107]. Corelația dublă între modernism și exil, și cea dintre exil și evrei la care au ajuns criticii modernismului [Cheyette et al 1998], deși fundamentată pe fapte istorice, nu statutează exilul ca vocație exclusivă a evreilor ori ca vreun privilegiu. Așa cum îl descrie scriitoarea Hilde Spiel, exilul este o boală și nimeni nu alege în mod voluntar să fie bolnav:

„*Ein freiwilliges Exil gibt es nicht, es ist eine contradictio in adiecto, ebenso wie unfreiwilliges Exil ein Pleonasmus ist.*“<sup>4</sup> [Bannasch et al. 2013: 8]

Pe de altă parte, în cartea sa intitulată *Literatur des Expressionismus*, Thomas Anz realizează un bilanț al autorilor care vor muri în exil între anii 1933-1945, menționând și faptul că după 1945, numărul celor dispăruți a crescut considerabil. Mulți dintre acești autori nu s-au mai întors din exil după război. Explicația lui Thomas Anz pentru faptul că Expresionismul în integralitatea lui a fost nimicit și alungat din Germania rezidă tocmai în nimicirea și alungarea evreilor [Anz 2010: 2].

Într-adevăr, cel puțin jumătate din autorii incluși în antologiile expresioniste sunt de origine iudaică, Vivian Liska identificând explicațiile acestei realități în circumstanțele socio-istorice specifice, cum ar fi practicarea de către evrei a unor ocupații legate de finanțe, așadar prin excelență „capitaliste”, apetența lor pentru traiul citadin, pentru cosmopolitism și multilingvism, obiceiul de a se întâlni în cafenele, cluburi și cabarete și predispoziția lor pentru un stil de viață boem [Liska 2009: 343]. Așa cum notează și Scott Spector, „intelectualii de cafea” [Spector 2011: 57] din marile orașe austriece și germane nu se considerau iconoclaști, ci boemi neconvenționali, lăsați pe dinafară de centrul de putere politică, iar spiritul lor critic, la fel ca și excepționala capacitate de inovare își au originea în marginalizarea lor, în excluderea perpetuă din *mainstream*-ul socio-cultural. Tot așa îi descrie și Victor Wittner în poezia *Weihnacht des Junggesellen*, rămasă în manuscris, unde noaptea sfântă a Crăciunului devine epitoma însingurării:

„*Weihnacht ist da, die heilige Nacht, die stille,  
Da man mit sich nichts anzufangen wiesz;  
Café ist zu, die Bar, der Freundeskreis,  
Und offen nur der Schosz von der Familie.*”<sup>5</sup>

„Infinita migrație”, despre care vorbește și Maurice Blanchot, referindu-se la Kafka, dar, de fapt, la toți moderniștii, era sursa unui nou gen de libertate pe care o experimentau deja mulți scriitori nord-americani, ca Hemingway, Henry James sau Ezra Pound, dar și europeni, ca James Joyce, D. H. Lawrence, Tristan Tzara, Vladimir Nabokov etc., care circulau prin și între marile orașe ale Europei, cu precădere în și între Paris, Londra, Viena și Berlin. Ei împrăștia cu nonșalanță, pretutindeni pe unde treceau, germenii revoltei estetice căreia nu i-ar fi putut da glas în locul de baștină deoarece proveneau, majoritatea, din regiuni sărace, încă neatinse de suflul modernității.

Poeții evrei din Bucovina, printre care se număra și Victor Wittner, au ales să se distanțeze de un *acasă* geografic pentru a se stabili în modernismul a-teritorial, alături de toți ceilalți creatori de artă moderniști care au optat pentru libertatea

<sup>4</sup> „Exilul voluntar nu există, este o *contradictio in adiecto* (contradicție între părți), la fel cum exilul involuntar este un pleonasm.” (t.n.)

<sup>5</sup> „Iată-i Crăciunul, noaptea sfântă, noaptea liniștii/ Și nu mai știi încotro s-o apuci:/ Cafeneaua-i închisă și barul, plecați și amicii,/ Doar în sânul familiei mai poți să te duci...” (t.n.)

radicală de exprimare a propriei lor individualități. Unii s-au alăturat încă dinainte de Primul Război Mondial unor curente nu pe deplin moderniste, care se suprapun pe alocuri, cum ar fi Impresionismul, Naturalismul, Symbolismul. De aici se vor naște atât mișcările de avangardă, incluzând Dadaismul, Suprerealismul și Futurismul, Expresionismul, dar și curentul mai greu de integrat într-o categorie sau alta, *Neue Sachlichkeit*. Cel din urmă va modifica idiomul liricii germane, făcând-o aptă să surprindă și să transmită tensiunile, temele și temerile majore ale epocii moderne.

### Bibliography

- Anz 2002: Thomas Anz, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2002.
- Bannasch 2013: Bettina Bannasch, Gerhild Rochus (Hrsg.), *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur von Heinrich Heine bis Herta Müller*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2013.
- Bohn 1993: Willard Bohn (Ed., transl.), *The Dada Market: An Anthology of Poetry*, translated and with an Introduction by Willard Bohn, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1993.
- Burns 1995: Rob Burns (Ed.), *German Cultural Studies: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Călinescu 2005: Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Editura Polirom, ediția a II-a, traducere de Tatiana Pătrulescu et al., postfață de Mircea Martin, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Cheyette et al. 1998: Bryan Cheyette, Laura Marcus (Eds.), *Modernity, Culture and 'The Jew'*, Wiley, New Jersey, Hoboken, 1998.
- Herf 1984: Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1984.
- Isenberg 1999: Noah Isenberg, *Between Redemption and Doom: The Strains of German-Jewish Modernism*, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 1999.
- Lamb 1995: Stephen Lamb, Anthony Phelan, "Weimar Culture: The Birth of Modernism", in Rob Burns (Ed.), *German Cultural Studies: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 53-99.
- Lethen 2002: Helmut Lethen, *Cool Conduct: The Culture of Distance in Weimar Germany*, translated by Don Reneau, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 2002.
- Manolescu 1987: Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, București, Editura Cartea românească, 1987.
- Mennel 2008: Barbara Mennel, *Cities and Cinema*, New York, Routledge, 2008.
- Paukau 2010: Johannes G. Paukau, *Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit*, WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt, 2010.
- Plumb 2006: Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit 1918-1933. Unity and Diversity of an Art Movement*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2006.
- Roh 1968: Franz Roh, *German Art in the Twentieth Century*, London, Thames & Hudson, 1968.
- Spector 2011: Scott Spector, "The Habsburg Empire", în Pericles Lewis (ed.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge University Press, 2011, pp. 52-75.
- Stetler 2011: Pepper Stetler, "The Object, the Archive and the Origins of Neue Sachlichkeit Photography", in *History of Photography*, Volume 35, Number 3, Taylor & Francis, August 2011, pp. 281-95.
- Stokoe 2011: Brian Stokoe, "The Landscape Photobook in Germany: From *Neue Sachlichkeit* to *Nazi Sachlichkeit*", in *History of Photography*, 42:1, 2018, pp. 78-97.

