

## EXPRESIONISM, (NEO)EXPRESIONISM ÎN POEZIA ROMÂNĂ – O SCURTĂ ISTORIE A RECEPTĂRII

**Raluca Dună\***

Retrospectiv, indiferent de raportul inițial dintre modernism și avangarde, discutabil și încă discutat în literatura de specialitate în ultimele decenii, expresionismul e perceput tot mai mult drept paradigmă definitorie a modernității europene. Teoreticianul austriac Thomas Anz observă într-o carte<sup>1</sup> din 2002 prelungirea poeziei expresioniste până în contemporaneitate și se întreabă dacă expresionismul nu reprezintă cheia de boltă a culturii europene a secolului trecut. Este interesant că în anii 1970 triada manierism – grotesc – dadaism plus expresionismul defineau „literatura danubiană” (un concept acum abandonat) la lucrările Congresului Asociației Internaționale de Literatură Comparată de la Montreal, în 1973. Un reviriment al studiilor despre expresionism este evident, în spațiul de limbă germană, în acei ani; ecurile se resimt și în cultura română a momentului. Literatura austriacă și germană, tot din anii '70, se reazăază tot mai evident în matca unui (neo)expresionism de diverse nuanțe și tendințe. Neoexpresionismul postbelic nu înseamnă doar expresionismul antebelic *reloaded*, ci și mixajul subtil cu suprarealismul postbelic (la care se referă și unii teoreticieni germani încă din anii '60) și în genere cu mișcările de neoavangardă.

Pentru a putea deschide însă o discuție corectă pe tema neoexpresionismului postbelic, voi încerca să lămuresc întâi problema spinoasă a receptării expresionismului, la noi, încă din interbelic și fluctuațiile acestei receptări, în perioada postbelică.

În 1934, sociologul Georg Lukacs publica *Die Grosse und Verfall des Expressionismus (Ascensiunea și decăderea expresionismului)*. Perspectiva sa, cum știm, e marxistă, dar studiile ulterioare reiau, încă și cele recente, teza sa: expresionismul perceput ca reacție la epoca wilhelmiană, dar și ca precursor al fascismului. Studii de ultimă oră, în special publicate în spațiul non-german, subliniază legătura dintre expresionism și fascism, mai ales dintr-o perspectivă stilistică. Legătura e totuși mai profundă, nu doar stilistică, expresioniștii vorbesc cu exaltare despre un om nou, o lume nouă, cred în revoluția interioară care va schimba temeiurile lumii – de unde și vitalismul, elanul lor uriaș, dublat însă de o

---

\* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române.

<sup>1</sup> Thomas Anz, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2002.

neputință, disperare și spaimă în fața lumii care se dovedește mai puternică decât eul, strivitoare. S-a spus că modernismul și avangardele au însemnat, printre altele, și o exacerbare a individului și cred că nu mai e nevoie de argumente pentru a susține acest adevăr, indiferent de felul în care privim relația dintre modernism și avangarde. De multe ori suntem tentați să privim această exacerbare a individualității creatoare, în cazul artistului modern, ca pe o exacerbare a singurătății sale orgolioase și autosuficiente, ca pe o ruptură între lumea interiorității sale și lumea exterioară, ceea ce e fals pentru mulți artiști ai secolului al XX-lea. Artiștii expresioniști sunt cei mai obsedați, nu de Eul propriu (un eu obsedat doar de sine însuși poate găsi soluții salvardante), ci de raportul intim dintre eu și lume. „Criza” eului artistului e o consecință, dar și o asumare a crizei lumii. Unul dintre cei mai importanți scriitori expresioniști (și unul dintre primii expresioniști care pătrund în spațiul cultural românesc, în anii '20), Kasimir Edschmidt descrie în termeni foarte plastici raportul dintre eu și lume: „sufletul” (cuvântul apare frecvent în manifestele și textele expresioniștilor) e o mână uriașă care încearcă să apuce lumea și să o aducă înlăuntrul său, investind-o cu o semnificație care, altfel, lumii îi lipsește. În 1917, într-o conferință despre expresionismul în poezie, Kasimir Edschmidt scrie:

„Dumnezeu ne-a dat pământul: un peisaj gigantic. Trebuie să știm să-l percepem în așa fel încât el să ne ajungă intact și ne dăm seama că nu-i surprindem *adevărul*, întrucât ne apare ca o realitate externă. Suntem nevoiți să construim *realitatea în noi*, să găsim *sensul* obiectului (...) e necesar ca imaginea lumii să fie reflectată *întreagă* și netă, și asta se poate verifica numai prin noi.

Artistul expresionist își transfigurează mediul. El nu vede: privește; nu povestește: trăiește; nu reproduce: creează din nou; nu găsește: caută. Înlăturării de fapte (...) îi ia locul transfigurarea acestor fapte. Faptele dobândesc importanța lor numai în momentul în care mâna artistului întinsă înspre ele apucă, închizându-se, acel ceva ce stă în spatele lor”<sup>2</sup>.

Fritz Martini, autorul unei clasicizate istorii a literaturii germane, publicate la noi la Editura Univers în 1972, exprima entuziast credința că expresionismul a însemnat, în primul rând, „voința de transformare a omului” (aici se întâlnește trist estetica unei epoci cu politica ei, căci politica a știut să se folosească în mod perfid de elanurile idealiste ale artiștilor) și că într-adevăr expresionismul a schimbat „radical concepțiile despre artă” și „modul de a înțelege lumea”<sup>3</sup>.

Criticii români au recuperat expresionismul mai puțin direct și mai ales filtrat prin Blaga. Dincolo de „estetica țipătului” și a formelor originare, de deformare, bolnăvicioasă și nebunie – ceea ce se știe, teoretic, despre acest curent artistic – prejudecata curentă din jurul expresionismului românesc se coagulează în jurul a

<sup>2</sup> Kasimir Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Erich Reiss, Berlin, 1924. Trad. rom., în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX* (1959, Milano, Schwartz), trad. Ilie Constantin, București, Editura Meridiane, p. 83–84.

<sup>3</sup> Fritz Martini, în „Secolul 20”, nr. 11-12, 1969, p. 18.

câțiva termeni, precum poezie metafizică, filozofică, vizionară, abstractă, cu înclinație spre rural și spre lirismul tradiționalist-naționalist. Când spunem expresionist în poezia română antebelică ne gândim automat la Blaga, dar nu în sensul metaforizării prea exaltate, al rupturii, al țipătului și al crizei, pe care Blaga le-a exprimat destul de intelectual, fără acel zvâcnet vital, elementar. Cum ar spune Tudor Vianu, el a scris *despre* ideea de elementar, dar nu a perceput elementarul nemijlocit, redându-l printr-un *limbaj* elementar. Blaga e un poet echilibrat, pentru el expresionismul se reduce la o „metodă”, la o „tehnică”, după cum observă Șt. Aug. Doinaș<sup>4</sup>, care combină stilistica tinerilor poeți expresioniști cu elemente goetheene. Ori mișcarea inițială „Die Brucke”, constituită în 1905, își propunea „spontaneitatea inspirației”, exprimarea directă a „forței psihice și fiziologice a inspirației”<sup>5</sup>, o estetică a autenticității și a naturalului, reclamate cu putere și de Kurt Pinthus, în prefața antologiei literaturii expresioniste (*Amurgul omenirii*), pe care o editează în 1919/20. E drept că expresioniștii și-au propus inițial transfigurarea, revoluția lumii, dar deja în poezia anilor '20 rămân doar pesimismul, disperarea, întunecarea, tragicul și absurdul existențial, criza profundă a lumii, sfârșirea ei, trăită inexorabil și în eul artistului. Poezia e tânguirea a ceea ce s-a pierdut, vaier (la Trakl) sau strigăt halucinat, puternic, până la gătuire (la Georg Heym). Viața nu mai poate fi trăită, doar temută, totul e spaimă, așteptare a unei catastrofe, viața e moartă: „Viața zace în toate inimile/ Ca în sicriu” (Else Lasker-Schuller, cea mai importantă poetă expresionistă). Poezia crizei – care ar defini cel mai bine expresionismul – pleacă de la conștientizarea acestei crize și de la imposibilitatea de a o transfigura. „Biciuirea eului”, formula lui Worringer, exprimă elocvent această autopedeapsă a artistului care simte că nu poate salva nimic prin arta sa și că participă doar la spectacolul distrugerii și morții universale. Sentința pe care Wilhelm Worringer o dă expresionismului la începutul anilor '20 ai secolului trecut e covârșitoare. Seamănă cu sentințele la moarte date douămiismului curând după nașterea lui, de la îndoielile despre existența lui, trecându-se direct, spre 2010, la enunțarea morții sale, pe același temei al lipsei de autenticitate. În 1919, deci când mișcarea nu intrase practic în declin, Worringer scrie – și va fi creditat pe moment – că din această mișcare nu a mai rămas nimic, doar „o manieră decorativă”, o „joacă”, o „ficțiune”:

„Ceea ce mulți dintre noi credeau a fi pătrunderea salvatoare, aproape nesperată, a unei noi elementarități, a unei a doua naivități în intelectualitatea noastră obosită, se dovedește acum, când facem bilanțul, a fi doar un nou impuls, spre un rafinament sporit al meșteșugului artistic. Din toată cheltuiala de energie a rămas un efect inedit plin de farmec pe plan decorativ, stimulativ al modei artistice. În acest proces de superficializare a expresiei s-a pierdut aproape cu totul miezul. Evident, acest miez – și astăzi nu ne mai facem iluzii în această privință – era doar o ficțiune, oricum însă o ficțiune tragică, o ficțiune plină de suferință ascunsă, mare

<sup>4</sup> Ștefan Augustin Doinaș, *Lectura poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 14–15.

<sup>5</sup> Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, p. 89.

în disperarea mută de care era străbătută. Acum însă totul a devenit o joacă, lipsită de orice sentiment tragic, cu efectele de suprafață ale expresionismului, folosite sub privirile binevoitoare și complice ale publicului pentru un inedit de moment, pentru scopuri decorative”<sup>6</sup>.

Întrebarea ultimă a lui Worringer este dacă „convingerile noastre sunt autentice ori fictive”, dacă nu cumva avem azi cu toții doar „jumătăți de sentimente”, dar ne prefacem, mai mult ca oricând, că ar fi „întregi”. Worringer contestă stilul devenit manieră, dar atacă și un aspect mai profund: autenticitatea ontologiei expresionismului.

Acuzele din articolele și cărțile din 1919–1922 ale lui Worringer, celebra *Abstraktion und Einfühlung (Abstracțiune și Empatie)* și din *Kritische Gedanken zur neuen Kunst*, reapar constant în receptarea expresionismului sau a neoexpresionismului. Ideile lui Wilhelm Worringer au influențat în contemporaneitate percepția asupra expresionismului, dar teoriile sale au influențat și istoria poeziei postbelice, întrucât prin Worringer înțeleg expresionismul și critici români precum G. Călinescu, E. Lovinescu și alții. În concluzie, expresionismul cere o autenticitate absolută. Worringer, atacând expresionismul, îl lovește exact la beregată: îi contestă autenticitatea – a sentimentelor și a limbajului.

Expresionismul „revine” în spațiul german, dar și în cel românesc, în contextul deceniului ’60–’70, unul revizionist, întrucât unii expresioniști fuseseră de stânga sau evoluaseră în această direcție, toți militaseră împotriva războiului sau o parte fățiș împotriva fascismului. Bertolt Brecht, cu operele sale de stânga din anii ’40, e un argument puternic pentru acceptarea expresionismului, deși mulți expresioniști, indiferent de angajarea sau culoarea lor politică, s-au aplecat asupra vieții celor de la marginea societății, a „obidiților”, pledând pentru umanitate, fraternitate, pentru o „lume nouă”, cu totul străină lumii „burgheze” (corupte ontologic, nu neapărat politic pentru ei), ceea ce putea fi asimilat și de ideologia național-socialismului românesc. Câțiva expresioniști din primul val, cuprinși și în antologia lui Pinthus, erau socialiști și au și rămas așa, unii ocupând posturi înalte în ierarhia din Republica Democrată Germană (un exemplu e Johannes Becher).

În 1969, revista „Secolul 20” dedică un număr dublu (11–12) expresionismului. Traducătorul (postbelic) din Georg Trakl, Petre Stoica, semnează aici un studiu intitulat *Permanența expresionismului*, în care pleacă de la constatarea că există un reviriment al studiilor despre această mișcare în Germania și o reluare a modelelor estetice expresioniste (trecute prin suprarealism, observă cu finețe Petre Stoica), în literatura postbelică europeană. Urmează o sinteză a mișcării, care se încheie cu un aspect care interesează cultura română în acel moment, posibil și pe traducător, el însuși poet: prozodia și ritmica libere ale expresioniștilor, exemplele culminând cu cel al lui Stadler, care, afirmă Petre Stoica, se situează printre „primii mari poeți prozaici din

---

<sup>6</sup> Wilhelm Worringer, text reprodus în „Secolul 20”, nr. 11–12, 1969, p. 57–58 (nr. dedicat expresionismului).

lume”. Ultimul paragraf, care ar putea funcționa și ca antidot la Worringer, exprimă permanența expresionismului – atenție, a celui „modificat”, postbelic:

„Eforturile de înnoire artistică ale generației expresioniste – manifestate fructuos și în domeniul artelor plastice – s-au soldat cu apariția unui limbaj proaspăt, a unui stil cu adevărat nemaicunoscut. Acest limbaj a dobândit atracție internațională, intrând în alchimia intimă a numeroase creații de pe alte meridiane ale lumii. După cel de-al Doilea Război Mondial a revenit, în condițiile arătate la începutul rândurilor noastre, pe solul german. Sub aspectul său original și în special sub cel modificat, expresionismul a devenit o permanență”<sup>7</sup>.

Reintroducerea lentă a expresionismului original survine la noi de-a lungul deceniului al cincilea al secolului trecut, Becher (poet expresionist lansat în anii '20, dar care ocupă funcții politice în anii '50, cu un volum de versuri tradus și publicat în 1954 la Editura de Stat pentru Literatură și Artă, reeditat în anii '60) și Brecht deschid drumul, cu poemele sale militante gen *Lauda muncii ilegale* sau *Marele Octombrie*, traduse încă din 1957 (moartea lui Brecht, în 1956, e un eveniment și în presa noastră). La începutul anilor '60, risipite în diverse reviste, apar poeme de Brecht în traducerea lui Petre Stoica, Nina Cassian, Eugen Jebeleanu, Dan Grigorescu, chiar și Matei Călinescu (dar și Arghezi, Bogza, Beniuc se întrec în a-l traduce pe Brecht). După ce Petre Stoica îi dedicase lui Brecht un studiu în „Secolul 20”, în nr. 10/1962, iar Romul Munteanu o monografie în 1966, se deschide calea spre recuperarea expresionismului nemarcat ideologic. În 1963 apare primul text postbelic despre Trakl, un articol în „Contemporanul” semnat de Leon Baconsky, *Georg Trakl și expresionismul*, iar în 1967 apare prima traducere postbelică (*59 de poeme*) din Trakl, de Petre Stoica. Acesta, în prefață, îl apropie pe Trakl de Bacovia – un important reviriment al unei idei antebelice. Aproape necunoscutul acum scriitor român de etnie germană Oscar Walter Cisek, în epocă prieten intim cu Blaga și un romancier de succes în Germania (Premiul Kleist pentru romanul *Die Tartarin*), formulează primul, în 1922, teza asemănării dintre poetul expresionist și cel român<sup>8</sup>, observație pe care i-o transmite, într-o scrisoare din 12 noiembrie 1925 și lui Ludwig von Ficker<sup>9</sup>. E o idee importantă pentru istoria noastră literară, care va fi reluată de M. Petroveanu, în monografia sa *Bacovia*, din 1967, cu concluzii de o actualitate uluitoare. Petroveanu scrie că Bacovia e dependent de simbolisti prin limbaj, dar prin „conștiința eului se desparte net de ei”, prin „disoluția eului” și a universului, prin obsesia, „focarul spaimelor ce-l devoră”, „poziția sa e trakliană, expresionistă”<sup>10</sup>. Tandemul Trakl–Bacovia în critica românească postbelică reprezintă o conjuncție fertilă, ne indică asocierea expresionismului austriac, în receptarea românească, cu inclasabilul Bacovia, poet a cărui receptare în sine este extrem de sinuoasă, din

<sup>7</sup> Petre Stoica, *Permanența expresionismului*, în „Secolul 20”, nr. 11–12, 1969, p. 68.

<sup>8</sup> Oscar Walter Cisek, *Georg Trakl*, în „Cugetul românesc”, I, nr. 6, septembrie 1922.

<sup>9</sup> Walter Methlagl o publică în „Sudostdeutsche Semesterblätter”, 17 und 18 Heft, München, 1967.

<sup>10</sup> Apud Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Eminescu, 1971, p. 200.

interbelic până în postbelic<sup>11</sup>. Doinaş scrie și el despre expresionismul lui Bacovia în studiul său din „Secolul 20”, idee reluată în 1986 de Gh. Grigurcu, în *Existența poeziei*, atunci când scrie despre expresionismul Angelei Marinescu.

Dacă e să-i dăm crezare lui Crohmălniceanu, criticii români nu s-au prea dat în vânt după expresionism. Această idee, formulată de Crohmălniceanu de la bun început în monografia sa din 1971 *Literatura română și expresionismul*, a fost preluată ca o teză indiscutabilă în cărțile apărute în ultimii ani despre expresionismul literaturii noastre postbelice. G. Călinescu, E. Lovinescu, Tudor Vianu poartă această „vinovăție” cu nonșalanță, pentru niciunul dintre aceștia expresionismul necăpătând dimensiunea unui curent definitoriu pentru modernismul european sau românesc. Lovinescu scrie puțin despre expresionism, doar când îl comentează pe Blaga, iar dincolo de Blaga aprecierile iau o „turnură depreciativă”<sup>12</sup>. Trecând la G. Călinescu, Crohmălniceanu sesizează „neîncrederea” acestuia față de expresionism, asociat cu stilizarea și schematismul. Teatrul lui Blaga exact din această cauză e nereprezentabil: pentru că e expresionist, adică prea schematic. Marele critic bagă în aceeași oală neoromantismul, neoclasicismul și expresionismul, iar în cursul despre poezie nu pomenește nimic despre expresionism. Călinescu, ca și Vianu, asociază expresionismul spiritului german, cosmicului, metafizicului<sup>13</sup>; Vianu insistă pe idealism și tentația absolutului, amintind și el că expresionismul e mai ales o mișcare germană, unde idealismul e la el acasă. Criteriul etnic (național) sună covârșitor și la Vianu, și la Călinescu. Tot ce e germanic se animă de idealism, misticism, aspirație spre absolut. (Și Tudor Vianu acceptă filiația impresionism-expresionism, respinsă doar de Blaga). În *Studiul introductiv la Filosofie și poezie* din 1971, Mircea Martin se întreabă de ce Tudor Vianu, într-o carte despre relația dintre filozofie și poezie în care discută, într-un capitol, poezia filozofică, „nu pomenește nici măcar o dată numele lui Blaga”. Explicația poate fi simplă: Blaga ilustrează de fapt cum *nu* trebuie să fie poezia, adică incarnarea *abstractă* a unei idei. Vianu crede că poezia e menită să „vrăjească” lucrurile și să ne facă să „vibrăm sentimental mai puternic”. Poezia are o implicită deschidere către viața spiritului, dar, conchide el, „expresia ei autentică este suficientă pentru a prilejui experiențele spirituale supreme”<sup>14</sup>. În *Fragmente moderne* (ediția din 1972 de la Meridiane reia titlul volumului din 1925 de la Cultura națională), Tudor Vianu are un mic studiu despre expresionism, în care pleacă de la Van Gogh și discută raportul impresionism–expresionism, apoi succint pe Riegl, Fr. Burger; despre Worringer scrie un alt text, comparându-l cu Nietzsche. Aș mai aminti de *Notă despre Litografia lui Ed. Munch: Camera mortuară*, unde descrie și comentează subtil

<sup>11</sup> Andrei Terian inventariază meandrele acestei receptări paradoxale în *Critica de export*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013.

<sup>12</sup> Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Eminescu, 1971, p. 11.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>14</sup> Tudor Vianu, *Filosofie și poezie*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971, p. 50, studiu introd. de Mircea Martin.

litografia lui Munch din 1896. Filozoful român pare interesat și chiar fascinat de expresionism, îl înțelege, dar mai ales în *tablourile* expresioniste, *literatura română* expresionistă nepărând să-i suscite interesul. Poetul „expresionist” Blaga e inexistent pentru Tudor Vianu.

Eugen Negrici, preluând, conștient sau nu ideile lui Vianu despre raportul dintre poezie și filozofie și nemulțumirea acestuia față de didacticismul poeziei filozofice, scrie, în 1985, într-o lungă notă de subsol din *Introducere în sistematica poeziei*, despre „modalitatea îndeajuns de stângace” a lui Blaga de „a împinge în idee poezia”, tehnic, o simplă „aplicațiune”. „Metoda” expresionistă din *Poemele luminii*, ni se sugerează, e folosită cu bună-știință, cu precizie de ceasornicar, manevrând mecanismul violenței și al „străluminării finale”:

„Îndeajuns de stângace ne apare astăzi modalitatea lui Blaga (cel din *Poemele luminii*) de a împinge în idee poezia. Sub raport tehnic, ea nu e cu mult diferită de o „aplicațiune”, chiar dacă presupune o motivație expresionistă și o conștiință artistică evoluată. Autorul *Poemelor luminii* sconta, mai cu seamă în efectul versurilor finale, care erau destinate să opereze o deschidere violentă spre absolut. (...) Pregătirea străluminării finale e făcută cu o anume măiestrie de logician obligat la operații de rece montaj”<sup>15</sup>.

E util să observăm că Eugen Negrici aduce vorba despre expresionism doar când discută (negativ) pe Blaga și pe continuatorii lui din anii '60. (Neo)expresionismul românesc ar însemna pentru el tehnică, poezie conceptuală, rece, tehnica provocării străluminării vizionare, metafizice etc., lipsită de fapt de conținut, de substanță, exact cum spunea și Worringer, cu 60 de ani în urmă, o iluzie a revelației, o manieră, un joc.

Revenind la percepția „expresionistului” Blaga prin prisma filozofiei sale, aș aminti de eseul lui Doinaș din *Lectura poeziei* (1980). Doinaș observă cu mult bun-simț că deși noi receptăm *Poemele luminii* (1919) prin prisma filozofiei lui Blaga și îl acuzăm pe acesta că și-a aplicat „metodic” filozofia în poezie, de unde și excesul conceptual, Blaga însuși și-a formulat doctrina filozofică cam după 1930 (*Cunoașterea luciferică*, 1933), prin urmare poezia sa din 1919 nu poate ilustra metodic o „idee preexistentă”. Eseistica de tinerețe a lui Blaga e dominată de o noțiune (de extracție expresionistă), „apocaliptic”, abandonată în vocabularul ulterior al filozofului. În articolele despre expresionism incluse în volumele *Probleme estetice* (1924) sau *Fețele unui veac* (1926), concepția asupra expresionismului reflectă „anii de ucenicie” la Viena, „atmosfera culturală” vieneză din perioada șederii sale acolo, iar sinteza de care vorbește Doinaș este rezultatul unei decantări survenite în timp. În 1924–1926, Blaga înțelegea prin expresionism o „exagerare a notelor individuale” pentru a obține un „spor de expresie”, o „viziune realizată printr-o exagerare a naturalului”, care depășește

<sup>15</sup> Eugen Negrici, *Introducere în sistematica poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1988, p. 23.

individualul, tinzând spre absolut. „Nu distanța față de natură” e scopul, continuă Blaga, căci și o artă caricaturală se naște din distanța față de natură, ci tendința spre „supraindividual”, spre absolut<sup>16</sup>. O operă de artă expresionistă e rezultatul unei „tensiuni interioare” care „transcende lucrul, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul”. După cum am afirmat înainte, influența lui Worringer rămâne formatoare pentru Blaga, care citează din *Formprobleme der Gotik*: apropierea goticului de expresionism („amețea simțirii” „beția” prin care e provocat „fiorul eternității”) echivalează cu o înțelegere particulară a expresionismului, mai ales la nivel formal. Expresionismul e înțeles de Blaga într-un sens foarte larg, recunoaște el însuși, anistoric, ca atracție a artei către absolut, care se poate manifesta prin liniște sau urlet, prin mișcare sau nemișcare deopotrivă. Pictorul goticului târziu Grünewald e un exemplu de expresionism, dar Blaga, pe urmele lui Worringer, consideră expresionismul nu atât un fenomen cultural determinat de un context, cât o năzuință ideală, universală spre absolut. După cum se observă, viziunea sa e complet stilistică și anistorică, spre deosebire de cea a lui M. Ralea, care, în *Scrisori din Germania*<sup>17</sup> cita nu din Worringer, cel care în fond contestă expresionismul istoric, în 1919–1921, ci pe un scriitor din interiorul mișcării, pe care și noi l-am citat *in extenso*, Kasimir Edschmid, pe care Ralea îl consideră „teoreticianul cel mai autorizat” în 1922. M. Ralea are o viziune mult mai istorică, el înțelege caracterul de avangardă al acestei mișcări, opoziția sa la „tradițional” și „vechi” în artă, asocierea sa cu „exoticul, insolitul, nepermisul”, *noul* cu orice preț, exprimat prin negație. Ralea preia opinia lui Edschmid conform căreia expresionismul e o reacție la impresionism și deduce din aceasta că „procedeul expresionist e integralist” (despre asemănarea lui cu muzica va scrie și Vianu). Percepția lui Ralea e mai complexă: tinerii scriitori germani au o atitudine etică și politică (anticapitalistă, dar și antinațională), arta lor e animată de activism, fără să existe o disciplină de școală. Ralea observă, dincolo de teoria unitară prezentată de Kasimir Edschmid, că scriitorii expresioniști nu alcătuiesc în acel moment o școală, dar că îi unește „cultul formei”. Aici se află un relevant punct de intersecție cu percepția stilistică a lui Blaga, prin insistența asupra laturii formale. Observația lui Ralea că arta expresionistă nu se preocupă de psihologie, de interioritate, ci de originalitatea și perfecțiunea formei, chiar dacă sună bizar, dezvăluie o percepție de la sursă. Din modul în care discută câteva opere contemporane, înțelegem că face efortul de a se conecta la sursa „noii” literaturi germane, dar că aceasta nu oferea un tablou unitar în acel moment. Și poate că Ralea nici nu se înșală când scrie că în teatru „izbește” cel mai tare „noutatea tehnicii” tinerilor scriitori – și Blaga e mult mai la obiect, mai precis când scrie despre teatrul expresionist și procedeele sale specifice. „Rezultatele cele mai fructuoase au fost realizate” de un pic mai bătrânul Rilke, observă el, pe când Franz

<sup>16</sup> Lucian Blaga, *Probleme estetice*, 1924, fragment reprodus în „Secolul 20”, 1968, p. 5–6.

<sup>17</sup> M. Ralea, *Scrisori din Germania*, în „Viața românească”, nr. 9, 1922.

Werfel, în 1922, e încă tânărul „haotic” în care se pun marile speranțe ale noii dramaturgii, deși producțiile de până acum, „câteodată stranii în frumusețea lor”, îi par lui Ralea mai degrabă „penibile” și „confuze”...

În concluzie, ceea ce constatăm obiectiv, de-a lungul istoriei noastre literare, interbelice și postbelice: percepția negativă sau incoerentă asupra expresionismului, pe de o parte, în anii '20-'40, pe de altă parte, după 1980, asupra „modelului Blaga”. Aversiunea optzecistă pentru Blaga încorporează și respingerea expresionismului, înțeles (*via* Blaga) în latura sa formală, manieristă. Această percepție se datorează insuficienței înțelegerii a mișcării și receptării ei prin oglinzi deformatoare și parțiale. Criticii români postbelici sunt de acord că în anii '70 e deja format un stil (neo)expresionist în poezia română, practicat de poeți mitizanți, folclorizanți, mistici sau rurali precum Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, Gh. Pituț. Nu e departe de expresionism nici Ion Caraion, prin apocalipticul viziunilor sale din anii '40 (*Panopticum*, 1943, *Omul profilat pe cer*, 1945, *Cântece negre*, 1947), continuate și în poezia sa de la sfârșitul anilor '60 (*Eseu*, 1966, *Dimineața nimănui*, 1967, *Cârțița și aproapele*, 1970) sau și mai târziu. Marcat fundamental de experiența războiului și a închisorii (e singurul poet român care primește o sentință la moarte, neexecutată și face ani de pușcărie cu muncă silnică în mină), Ion Caraion, dintre poeții generației pierdute (incomparabil față de Geo Dumitrescu, și el considerat de unii critici ca având atracții expresioniste), are stampat în fibra sa filonul unui expresionism de substanță, dar, după 1960, împlânzit și amestecat cu elemente de neoavangardă (neosuprarealism), în plus, cu o puternică fibră neorealistă. Formula unui „expresionism realist” e în vogă, nu doar în Republica Federală Germania, în anii '50, în literatură, dar și în artele plastice.

În studiul *Atitudini expresioniste în poezia românească* inclus în „Secolul 20” (11–12/1969), Doinaș dă o listă de poeți expresioniști, pe care îi comentează succint: M. Săulescu, Aron Cotruș, Adrian Maniu (preferatul lui Aderca), George Bacovia (Doinaș reia teoria expresionismului bacovian), H. Bonciu (autor a trei volume de versuri și traducător din expresionistul austriac Anton Wildgans), parțial Arghezi (pe care Doinaș îl vede înrudit cu Benn, prin sarcasmul negru) Blaga (pe care îl vede în latura anti-intelectualistă, prin prisma „excesului de sensibilitate” și a identificării cu „naturalul”), Camil Petrescu. „Atitudini” expresioniste se mai întâlnesc și la V. Voiculescu, Ion Barbu sau la Al. Philippide. În genere, lista expresioniștilor noștri din anii '20-'45 e evasiclastică, opiniile coincid (Crohmălniceanu dă o listă similară în articolul său din „Secolul 20”, reluată identic în cartea din 1971). La finalul studiului, Doinaș dă o listă *scurtă* de poeți expresioniști din „noua noastră lirică”, în care se „constată o marcată prezență a unor atitudini expresioniste” în opera lui Ion Gheorghe, Ion Alexandru, Nichita Stănescu, Gh. Pituț, George Alboiu și alții. De reținut nu doar prezența lui Nichita Stănescu, în 1969, pe shortlist-ul tinerilor expresioniști, dar precizarea că e vorba de „atitudini”. Să înțelegem că Doinaș percepe expresionismul acestor autori doar la nivel formal, ca stil sau la nivelul

conținutului, ca o „permanență” a substanței poetice? Aș înclina spre a doua variantă, care explică și includerea unor poeți precum Nichita Stănescu.

(Neo)expresionismul are două posibilități de realizare în anii '60–'80, una continuă epigonic lirica de dinainte de al Doilea Război Mondial a fiorului metafizic (blagian), a tensiunii bine cumpănite, a blândeii sau violentei întunecări (Aron Cotruș, Maniu, Caraion), pe linia rural-ardeleană-națională, colorată de specific național<sup>18</sup>, exaltând originile (ființei, lumii, satului, limbii etc.). Cealaltă linie, inovatoare, preia, prin intermediul traducerilor, expresionismul original și modelele contemporane – Rilke, Trakl, Brecht, trecuți prin suprarealismul european sau autohton, a cărui tradiție continuă, puternic, la noi, și după 1945. Un alt model intern pentru linia experimentală, de *underground* a neoexpresionismului (în sensul ne-oficializării) e poezia poezilor germani din Banat. Mișcarea *Aktion Banat* din anii '70, antologia din 1981 editată de Dieter Schlesak, *Vânt potrivit până la tare* și revista „Neue Literatur” sunt probabil cele mai vizibile manifestări ale acesteia.

Dar ca o reacție la acest soi de expresionism „inconștient”, cu tentă națională, poate perceput și drept politizat și care împingea evident poezia înapoi spre zona tradiționalismului și a provincializării, mulți scriitori și critici optzeciști sau promotori, după 1990, ai postmodernismului, vor ataca virulent constituirea unui model sau linii neoexpresioniste în poezia postbelică. Repulsia față de Blaga se exprimă clar în *Postmodernismul* lui Mircea Cărtărescu. Chiar dacă optzecismul postmodernist respinge modelele modernismului „pur”, precum Ion Barbu sau Lucian Blaga, „acesta din urmă e mai cu seamă detestat de tinerii poeți, devenind un adevărat *antimodel* pentru ei”<sup>19</sup>. Alternativele canonice sunt Arghezi și Bacovia, mai ales cu operele târzii, incert moderniste sau chiar *antimoderne*, deși exact acestea conțin elemente expresioniste tipice. Mircea Cărtărescu nu explică nici caracterul detestabil al poeziei bliagene, nici care sunt motivele pentru care „tinerii” poeți îl aleg pe Blaga drept *antimodel*. Poate din cauză că el ar ilustra cel mai bine „antimodelul” poeziei conceptuale? Oare acesta să fie motivul pentru care Nichita Stănescu este, la rândul lui, detestat? Sau repulsia e doar față de ierarhia pe care Blaga, respectiv Stănescu o ilustrează și pe care Mircea Cărtărescu dorește să o conteste?

Poate cea mai flagrantă expresie a prejudecăților despre neoexpresionismul „provincial”, involuat estetic, apare în *Postmodernismul românesc*. Mircea Cărtărescu descrie poezia anilor '80 în primul rând prin suprapunerea ei cu o „*direcție principală*”, în care intră poezii bucureșteni de la Cenaclul de luni, condus de Nicolae Manolescu (Traian T. Coșovei, Magdalena Ghica, Florin Iaru, Ion Stratan, Romulus Bucur), la care îi adaugă pe „provincialii” Stoiciu și Ion Monoran,

<sup>18</sup> Al. Piru, în *Istoria literaturii române*, București, Editura Univers, 1981 – și nu se înșală din punctul de vedere al istoriei literare – îi include pe expresioniștii noștri din anii 1920–1945 la capitolul „resuscitarea spiritului etnic”: Cotruș, Maniu, Blaga.

<sup>19</sup> Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 1999, p. 153.

dar și pe poeții germani din România (Franz Hodjak, Richard Wagner, Rolf Bossert, Werner Sollner, J. Lippet etc.), care „pot fi priviți și ei ca făcând parte din această direcție a ‘subiectivității angajate’, despre care vorbea în legătură cu ei criticul Walter Fromm”, citat în postfața antologiei *Vânt potrivit până la tare* din 1981<sup>20</sup>. Teoreticienii optzecismului postmodern (Mircea Cărtărescu, Gh. Crăciun ș.a.) au alimentat în general această marginalizare a liniei neoexpresioniste, prin disprețul față de modelul Blaga, față de poezia provinciei, față de tot ce înseamnă metafizic sau rural etc. în poezia română. Și Nicolae Manolescu este destul de reținut cu expresioniști precum Ion Caraion sau Angela Marinescu: pe primul îl numește clar expresionist, trecut prin suprarealism, dar nu pare impresionat de dezarticulările, agresivitatea sau coșmarescul poemelor sale și îl acuză de manierism<sup>21</sup>, iar poezia Angelei Marinescu, nenumită expresionistă explicit, dar comparată cu iconicul *Țipăt* al lui Munch, este lăudată reținut sau în registru negativ, prin exclamații de tipul „ciudată, totuși, această jupuire” și explicată<sup>22</sup> prin prisma bacovianismului. Dar și un Virgil Mazilescu, receptat de mulți drept suprarealist, poate și din cauza dezarticulării sintactice, în lipsa altei etichete, îl „frapează” pe Manolescu prin „impresionismul fraged”, o eroare ce amintește de Lovinescu, care și el asocia expresionismul cu imagismul sau impresionismul.

Un alt neoexpresionist, de astă dată optzecist, Ion Mureșan, e receptat de N. Manolescu via Rimbaud și plasat cu cinste lângă Mircea Cărtărescu. Interesant că M. Cărtărescu însuși, în ipostază de critic, îl plasează pe Mureșan în trenea lui Nichita Stănescu și în zona modelului ceremonios blagian sau bacovian<sup>23</sup>, fără să perceapă prezența grotescului și a parodiei. Ion Mureșan, deși poate suporta comparația cu Rimbaud, aparține paradigmei expresioniste, care este una și a avangardei, a experimentului, a vizionarismului hiperrealist sau suprarealist, dar în orice caz *à rebours*. Realitatea e „singura prejudecată”, dar ea e „transfigurată” la modul parodic, grotesc și minimalist (un minimalism vizionar), iar „absolutul” spre care tinde poezia e unul minor, negativ, desuet, subminat – ceea ce nu-i șterge însă aura metafizică sau forța implozivă.

Expresionismul „revine”, promovat nu doar de poeți ai provinciei, mai ales din Nord (clujeni, bistrițeni, maramureșeni), dar și de critici ardeleni (Ion Pop, Al. Cistelean) care percep susținerea expresionismului drept o „datorie” morală față de Blaga sau ca pe o ieșire din grila de valori optzecist-postmoderne impusă de la Centru (Al. Cistelean). Într-un interviu publicat pe site-ul „Rețeaua literară” la 1 martie 2011, Al. Cistelean vorbește cu amărăciune despre percepția negativă asupra expresionismului în literatura română. El folosește termenul de post-expresionism și denunță exact terminologia provincială agreată de Cărtărescu în

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>21</sup> Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I. Poezia*, Brașov, Editura Aula, 2001, p. 70–75.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 283.

<sup>23</sup> M. Cărtărescu, *op. cit.*, p. 391.

*Postmodernismul românesc*. Termenul *post-expresionism* e ceva care cu greu devine acceptabil și care ar ține încă, în percepția culturală comună, de *provincial* – o percepție care e determinată de „hegemonia” mentalității literare optzecist-postmoderne:

„... dacă se vorbește, acum despre el [post-expresionism, n.n.], la „stâna din Mediaș” este o dovadă de curaj pentru că până acum despre post-expresionism se vorbea la „stâna din Băgaci, adică era un fenomen strict provincial, dar era atât de inhibat încât și naturile poetice cele mai garantat post-expresioniste se rușinau de propriul lor expresionism”.

Într-o anchetă pe tema *Bilanțul douămiismului* din revista „Vatra”, același Al. Cistelean răspunde într-un articol intitulat semnificativ *Note de pe margine*:

„Psihologic vorbind, a existat îndată după '90 o nerăbdare generală pentru ivirea unei noi generații. Lucrurile nu s-au putut precipita însă chiar într-atât de convenabil și despre o nouă generație s-a putut vorbi abia peste vreo zece ani. Asta, desigur, din pricină că «modelul optzecist», în latura sa mai postmodernistă, era încă prea activ, iar resentimentele față de el nu atinseseră punctul propriu-zis creativ. Cam tot ce se putea face în această perioadă de post-cărtărescianism (similară masiv cu cea de posteminescianism) era radicalizarea unor linii nu îndeajuns de actualizate, dar tot în interiorul modelului. Biografismul s-a întins peste tot și a coborât, din exigențe «autenticiste», spre minimalism și mizerabilism. Nu-i de mirare că s-a produs îndată o reacție față de această poetică a notațiilor și că poezia a resimțit numaidecât nevoia unui limbaj care să-și refacă densitatea, intensitatea și tensiunea vizionară sau imaginativă. Linia expresionistă a optzecismului, aproape uitată, a fost reactualizată (și spre norocul ei de poeți de mare forță – Marius Ianuș, Dan Coman, Claudiu Komartin în primul rând)”<sup>24</sup>.

Acestora, Ion Pop le adaugă într-un alt articol deja citat din „România literară” (nr. 18/2005) alți tineri (neo)expresioniști-vizionari:

„Mai nou, s-au notat (între alții, de către Al. Cistelean) și câteva semnificative ieșiri din rând la debutanții recenți, în sensul recuperării expresionist-vizionare, la nume precum Claudiu Komartin sau Dan Coman, cu trăsături de unire ducând către optzecistul Ion Mureșan și alții. I-aș adăuga aici neapărat, cu notele lor specifice, și pe Teodor Dună sau Ștefan Manasia”<sup>25</sup>.

Atât Cistelean, cât și Pop, văd în câteva nume ale generației 2000 renașterea unei linii expresioniste, îngropate de dominația modelului optzecist-postmodernist. Tineri autori precum Marius Ianuș, Dan Coman, Claudiu Komartin, Teodor Dună sau Ștefan Manasia ar merge pe urmele „optzecistului” neoexpresionist Ion Mureșan.

De cealaltă parte a barierei, în 1999, în *Postmodernismul românesc*, Mircea Cărtărescu definea „dimensiunea *neoexpresionistă*” a generației '80 ca una tipic

<sup>24</sup> Al. Cistelean, *Note de pe margine*, în ancheta *Bilanțul douămiismului*, „Vatra”, nr. 3, 2009, p. 25.

<sup>25</sup> Ion Pop, *În jurul „generației 2000”* (I), „România literară”, nr. 18, 2005.

provincială, ultimă, retardată moștenitoare a modernității. Mistica, gravitatea, violența, poezia ca mântuire, practicate în anii '70 sunt demodate, poeții optzeciști care au adoptat acest stil nefiind la curent cu poeticile contemporane, datorită provincialismului, a lipsei de contact cu nouitatea:

„Mai importantă [decât minimalismul, n.n.] – prin dimensiunile ei în provincie, dar mai ales prin faptul că a produs doi-trei dintre cei mai valoroși poeți ai anilor '80 – este dimensiunea *neoexpresionistă* a generației. Este singura zonă poetică în care mai persistă, manifestate și afirmate ca atare, „marile teme” ale modernității: moartea, nebunia, suferința, Poezia cu majusculă, discreditată de mult în întreaga poezie a lumii. Mistica poeziei ca instrument de mântuire, gravitatea rostirii, violența „bolovănoasă” a expresiei și-au avut momentul culminant în anii '70, în versurile unor poeți ca Angela Marinescu, Ion Mircea (...), Virgil Mazilescu sau Daniel Turcea, și s-au demodat rapid în deceniul nouă. Poeții optzeciști care au adoptat acest stil sunt, în general, cei la care informația asupra modificării poeticilor contemporane a ajuns mai târziu”<sup>26</sup>.

Neoexpresioniștii reprezintă nici mai mult, nici mai puțin, aripa reacționară – prin conservatorismul lor poetic – care trebuie demascată cu putere, întrucât întârzie progresul poeziei tinere, marșul ei spre postmodernizare. Ei constituie un pericol public pentru cultura română, sunt marginalii, boemii care amenință respectabilitatea „poetilor curentului principal”:

„Ei [neoexpresioniștii, n.n.] reprezintă o «*insulă reacționară*» în interiorul poeziei tinere. *Pericolul* principal pe care această modalitate poetică îl prilejuește în aprecierea critică a poeziei e «acapararea» profunzimii și a mizei existențiale în detrimentul poetilor curentului principal, care au fi doar «buni tehnicieni». Nenumărați critici din provincie – dar și câțiva bucureșteni – fac această distincție «revanșardă», opunând poeții zgomotoși ai Cenaclului de luni, simpli prestidigitatori ai limbajului, ajunși la notorietate pe valul unei reclame deșănțate, «adevăraților poeți» ai dramelor existențiale, care trăiesc departe de agitația frivolă a lumii de azi. Distincția este primitivă și implică multă frustrare și mult resentiment. În realitate, conservatorismul poetic al expresioniștilor este o formulă lirică depășită, în ciuda prestigiului de care se bucură încă”<sup>27</sup>. [subl. mea].

Claudiu Komartin, unul dintre poeții cei mai valoroși ai generației 2000, care a și teoretizat în câteva rânduri pozițiile generației sale, susține cu ironie reținută într-un text publicat în februarie 2005 pe „Egophobia” că „Mircea Cărtărescu ne-a făcut un serviciu major trecându-i la index pe toți poeții valoroși de formație neoexpresionistă congeneri lui”. Acești poeți trecuți la index – antimodelele din *Postmodernismul românesc* – vor constitui modelele autohtone ale generației sale. Dar Claudiu Komartin nu judecă în bloc situația, modelele sau antimodelele neoexpresioniste nu sunt singurele valabile sau posibile, el contestă tiparele canonice în care criticii gândesc generația și susține diferența. Între Dan Sociu și

<sup>26</sup> M. Cărtărescu, *op. cit.*, p. 388–389.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 389.

Teodor Dună sau între Dan Coman și Marius Ianuș există mari diferențe stilistice, ceea ce nu înseamnă că nu aparțin aceleiași generații și că, deși utilizează procedee, registre diferite, deși sunt receptivi la alte influențe, nu sunt în căutarea aceleiași autenticități a firescului:

„De pildă, Trakl, Celan (cel mai mare poet german din ultima jumătate de secol, de origine bucovineană), Ion Mureșan, Nichita Danilov și Dan Coman au mult mai multe afinități decât are Dan Coman cu Marius Ianuș. Dar amândoi au dovedit că sunt poeți importanți ai literaturii care se scrie astăzi. La fel, Teodor Dună, care în volumul său de debut este un emul al lui Ioan Es, Pop, are mai puține lucruri în comun cu un Dan Sociu (care vine cu arme și bagaje din Berryman și Bukowski, poate și din Mușina), dar asta nu ne împiedică să vorbim despre ei ca despre poeți ai generației 2000 ce au în comun o concepție de altă natură asupra incendiarii poetice (dacă îmi este permis să spun așa). Iar această comunitate douămiistă (dincolo de orice prietenii și rivalități) se organizează, așa cum am arătat, în jurul gravității, a autenticității și a firescului, caracteristici nelipsite la ultimii intrați în arenă”<sup>28</sup>.

#### BIBLIOGRAFIE

- Anz, Thomas, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2002.
- Arnold, Armin, *Die Literatures Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen*, Stuttgart, Berlin, Koln, Mainz, W. Kohlhammer Verlag, 1966.
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 1999.
- Cistelean, Al., *Poezie și livresc*, București, Editura Cartea Românească, 1987.
- Cistelean, Al., *Note de pe margine*, ancheta *Bilanțul douămiismului*, „Vatra”, nr. 3, 2009.
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Eminescu, 1971.
- Doinaș, Șt. Aug., *Atitudini expresioniste în poezia românească*, „Secolul 20”, nr. 11–12, 1969.
- Doinaș, Ștefan Augustin, *Lectura poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1980.
- Edschmid, Kasimir, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlin, Erich Reiss, 1924.
- Komartin, Claudiu, *În cheștiunea tinerei generații*, pe site-ul EgoPhobia, nr. 4, februarie 2005, [www.egophobia.ro/4/articole.html](http://www.egophobia.ro/4/articole.html).
- Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I. Poezia*, Brașov, Editura Aula, 2001.
- Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, București, Editura pentru Literatură, 1968; reluată în vol. *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, ed. M. Mihăieș, Iași, Editura Polirom, 2003.
- Micheli, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX* (1959 Milano, Schwartz), trad. Ilie Constantin, București, Editura Meridiane, 1968.
- Pop, Ion, *În jurul „generației 2000” (I-II-III)*, „România literară”, nr. 18, nr. 19, nr. 20, 2005. „Secolul 20”, nr. 11–12, 1969 (nr. dublu dedicat expresionismului).
- Terian, Andrei, *Critica de export*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2013.

<sup>28</sup> Claudiu Komartin, *În cheștiunea tinerei generații*, pe site-ul EgoPhobia, nr. 4, februarie 2005, [www.egophobia.ro/4/articole.html](http://www.egophobia.ro/4/articole.html).

**ABSTRACT**

This study follows the history of Expressionism in Romanian culture, how the concept was introduced in Romanian poetry and how it was interpreted and practiced by poets and critics altogether. It is partly focused on the case of Lucian Blaga, our interwar expressionist poet, but who managed to incorporate into his poetry only some features, not the essence of original Expressionism. The reception of Expressionism, during postwar period, was influenced by the incongruent equivalence between Blaga and Expressionism. The study focused then on the reception of Neo-Expressionism during the 70s and how later critics from the 80s misinterpreted Expressionism. The last section of this history covers the last decade, when Transylvanian critics like Al. Cistelean and Ion Pop expressed their confidence into a neoexpressionist poetry, practiced by the young poets of the 2000s, which emerged from a marginal line of the 80s poetry, best represented by Ion Mureșan.

**Key-words:** Expressionism, (Neo)Expressionism, the criticism of the '80s, poetry of the 2000s.