

## DECONSTRUCȚIA CANONULUI LITERAR ÎN CRITICA ACTUALĂ ROMÂNĂ ȘI SÂRBĂ

Mariana DAN

Both Romanian and Serbian literary critics have recently tried to re-evaluate the literary achievements of the past from a nowadays perspective.

In Romania, Eugen Negrici, tries to “demystify” a whole Romanian cultural background envisaging the fact that the specific historical, political and social facts were favourable for the process of myth formation. As myth is viewed as ideology and mentality, literature and literary critics are presented as its supportive factors. In his multidisciplinary study, Negrici, while not believing in the possibility of the diachronic evolution of literature any longer, still believes in the evolution of mentality and society – which is a paradox. His deconstruction of the literary process, which envisages the reader, the writer, the literary critic and the issue of reception, is, at times, mordant and his evaluation is not necessarily followed by a constructive re-evaluation. The main idea of the book, which is the need of Romanian literature to synchronize with other European literatures, is old, and was already described in Romania in Eugen Lovinescu’s studies, prior to World War II. According to Negrici, it is the Romanian mentality in the first place that is due to ‘evolve’.

In Serbia, Gojko Tešić’s study represents an endeavour to re-evaluate and rehabilitate some very important writers of the 20<sup>th</sup> century Serbian literature, in spite of the bias perspective of more generations of literary critics and university professors. While presenting, by numerous examples and in a convincing way, the evolution of modern Serbian poetry, Tešić discloses the interrelation between modernism and avant-garde, which, only taken together constitute a *paradigm* in Serbian 20<sup>th</sup> century literature. The fact is interesting that the poet Vasko Popa, of Romanian origin, but who wrote in Serbian, represents, in Tešić’s opinion, a landmark in nowadays poetry, and a point of reference from which the literature of the past can be reshaped and ‘refreshed’ by a new and productive critical outlook.

The comparison between the Romanian and Serbian critics’ approaches is very interesting, as it reveals that while many important Romanian writers are rejected by some Romanian critics from an *a priori* perspective, the same writers are highly appreciated abroad. It is the case of numerous Romanian writers to have had a better reception abroad than in Romania. This leads to the conclusion that critics like Negrici, while trying to demystify the canons of Romanian literature, involve in a new process of myth-formation, which is not in favour of Romanian literature.

**Key words:** the canons of Romanian literature, avant-garde, myth-formation, Serbian literature

În critica literară actuală, atât în România, cât și în Serbia se observă în ultimul timp o încercare de reevaluare și reordonare a unor fenomene literare și autori din secolul al XX-lea. Scopul acestor demersuri critice are în vedere, pe de o parte, detectarea și abolirea unor „mituri” întreținute de critica literară și de ideologii, iar, pe de altă parte, repunerea/scoaterea din drepturi a unor autori/critici literari, proces prin care se încearcă o redefinire, în sensul eliotesc al concepției, a scării axiologice din literatură, privită din prezent spre trecut.

În literatura română, Eugen Negrici, folosind un instrumentar care nu se mărginește la domeniul literaturii propriu-zise, ci bazat pe cercetarea „imagnarului social” (Negrici 2008: 7)<sup>1</sup> (cu toate implicațiile sale la care se referă autorul) – își creează discursul critic bazându-se pe criteriile favorizate în ultimul timp ale unei ideologii a „democrației”, căci, „cristalizat în jurul ideii de independență, și nu al ideii de libertate (cazul Statelor Unite ale Americii), statul național român, înconjurat de imperii agresive, a fost de la început perceput, în mentalul colectiv, ca pândit de primejdii majore” (Negrici 2008: 8). După Negrici, poporul român este un popor frustrat de dificilele situații istorice prin care a trecut, iar „miturile” sale colective (în care intră și domeniul literaturii) reprezintă o compensație a spaimelor și decepțiilor „pe care le-au generat numeroasele fenomene de criză, dramele provocate de accelerările procesului evolutiv, de smulgerea brutală a unor mari categorii de populație din mediul lor natural și social, de sfărâmarea – programată sau nu – a solidarității sociale, de prăbușirea unor din vechile valori, sau a celor mai multe valori (ca în comunism)” (Negrici 2008: 9). În această situație, autorul se alătură opiniei scriitorului Mircea Cărtărescu (unul dintre scriitorii români actuali cu cel mai bun rating, dar și PR în Vest), încercând să demonstreze că literatura din perioada comunistă este, în totalitatea sa, o iluzie, că oamenii, de fapt, nici nu au nevoie de literatură atunci când nu au nevoie de nicio compensație a frustrărilor: „Iluziile poezilor au fost în comunism nu numai întreținute, ci și exacerbate de convingerea că poezia e păstrătoarea ’bunului uman cel mai de preț: libertatea interioară’. Și întrucât nimeni astăzi nu mai are nevoie de ’presupusa zonă de libertate interioară a poeziei’, vocea acesteia nu se mai aude”. Dar Negrici nu „demistifică” doar poezia din epoca comunistă (în care intră și Nichita Stănescu: v. Negrici 2008: 44), ci și clasicii literaturii române și critica literară, căci imaginea clasicilor „ține de o mistică estetică și ne obligă la o neconținută prosternare, la o fidelitate oarbă care respinge ca blasfemic exercițiul critic și îl înlocuiește cu exercițiul imnic neîntrerupt”. Autorul identifică, prin urmare, nevoia unor repere culturale stabile cu nevoia unei compensații psihologice, cu nevoia individului de a se orienta în viață după „puncte sigure de reper” și care țin de o „memorie afectivă”. Sociologizarea și psihologizarea, uneori furioasă, a literaturii și a fenomenului recepției încearcă să identifice pe orizontală și pe verticală o serie de fenomene care, din punctul de vedere al

---

<sup>1</sup> Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, București, Cartea românească, 2008.

expunerii logice, sunt coerente, dar adesea neconvingătoare prin judecata autorului, care e dusă la extrem de pasiunea „răfuielii” (un ton care-l fac adesea pe cititor să se întrebe care este profilul sociologic și psihologic al însuși autorului care are nevoie să se răfuiască în primul rând cu comunismul în anul 2008 și nu imediat după Revoluție, sau, mai constructiv, în timp ce comunismul era la putere). Astfel, Negrici își pune, de exemplu, întrebarea de ce doar tinerii debutanți de la începutul deceniului al șaptelea al secolului trecut au fost identificați în numele publicului cu denumirea de *generația '60*, părăndu-i-se o nedreptate faptul că unii scriitori, care s-au luptat și ei pentru „normalitate și pentru literatură” (Ș. Cioculescu, M. Preda, Z. Stancu, G. Bogza etc.) nu au fost „încadrați” în aceeași generație (Negrici 2008: 115). Autorului, care parcă vrea să fie critic cu orice preț față de situația culturală a trecutului (la care a participat el însuși ca profesor și critic literar), nu-i trece prin gând faptul că noțiunea de „generație” nu are numai conotații politice, ci și de vârstă și prestigiu – și cred că toți ceilalți autori amintiți de Negrici, ca nepercepuți în cadrul generației respective, au fost în egală măsură receptați ca scriitori importanți și reprezentativi ai literaturii române, și asta nu numai pentru perioada amintită, ci mult mai mult decât atât. Mă întreb dacă lui Preda, lui Cioculescu, sau lui Gellu Naum (pe care Negrici nu-l amintește, deși a fost unul dintre adepții cei mai însemnați ai „normalității și literaturii”) le-ar fi plăcut să fie considerați niște simpli „șazeciști”.

E. Negrici face greșeala de a-și generaliza judecățile, dorind parcă să creeze el însuși niște „axiome”, niște puncte de plecare interdisciplinare și general valabile (ce țin în special de studiul relației dintre ideologie, mit și recepție) pentru a fi folosite de niște demersuri critice ulterioare de reconsiderare a literaturii române. În esență, cartea sa, pe alocuri extrem de caustică, se desfășoară pe ideea lovinesciană a mutației valorilor și necesitatea literaturii române de a se sincroniza cu sistemul de creație și percepție a valorilor provenit din țările cu limbi și literaturi de circulație. Dar în situația de azi, când nu mai există nici în lume și nici în România (cum exista în timpul comunismului) „cititorul pervers” și „scriitorul-paliativ” (Negrici 2008: 32), realitatea, în fond tragică, care transpare printre rânduri, este aceea pe care o citează din Pessoa: „Am părăsit obiceiul de a citi. Aș putea citi pentru a învăța ceva sau din plăcere. Dar nu am nimic de învățat, iar plăcerea pe care ți-o dă o carte e una care poate fi înlocuită cu folos de ceea ce îmi oferă direct contactul cu natura și observarea vieții” (Negrici 2008: 34) Oare aceasta este „cucerirea democratică” pe care o persoană liberă și neimplicată în „miturile” societății individualiste „trebuie” să o adopte numai pentru că este venită din țările cu limbi și literaturi de circulație? Dacă e să-l crezi pe cuvânt pe un autor și să aplici în viață ce spune el, oare înseamnă să le dăm dreptate celor care s-au identificat cu tânărul Werther sau cu unele penseuri negre ale lui Cioran și s-au sinucis? Poate oare literatura, în general, și literatura română, în particular, să reprezinte pentru toți cititorii doar un „paliativ” și atât? – un „paliativ” de care (după Negrici) nimeni astăzi nici nu mai are nevoie. Se poate tot atât de bine pune și întrebarea contrară, în aceeași termeni

psihosociali invocați de autor, și anume dacă nevoia de a fugi de cultură nu reprezintă și ea un sindrom aparte al vieții contemporane.

Între revizuirea literaturii efectuată în România de E. Negrici și cea a lui Gojko Tešić<sup>1</sup> în Serbia se întrevide ideea comună a „decanonizării”. În fond, discuția ambilor are la bază, pe de o parte, procedeul eliotesc de reevaluare a literaturii trecutului prin prisma prezentului, iar, pe de altă parte, se axează pe motivul *Querelle des anciens et des modernes* în sensul procesului care se repetă la infinit pe parcursul istoriei, fiind o stare de fapt sinonimă cu veșnica luptă dintre vechi și nou, dintre tradiție și inovație. Dar ce este noul? Pentru Negrici, „sub raport artistic, *noul* este nou numai față de un anume sistem de așteptări, iar acesta nu va înceta să-l asimileze treptat, începând de la unele componente mai «maleabile» ale sale. În absența operelor inovatoare, dăm, de regulă, peste texte care, deși scrise de curând, sunt parțial sau total adecvate sistemului de așteptări ale momentului” (Negrici 2008: 44). Pentru Negrici, Nichita Stănescu din anii ’70, chiar și în faza radicalizării lui, corespundea cu sistemului de așteptări din acea perioadă. În alt loc, Negrici, aderă din nou la opinia lui M. Cărtărescu referitoare la modernism și avangardă, care au adus ca noutate „banalizarea noțiunii de criză care, din accident a devenit normă”. Mircea Cărtărescu analizează efectul dramatic pe care îl poate avea asupra poezilor, o dată conștientizată, *ideea că arta nu mai are devenire*, căci numai sentimentul existenței unei diacronii, a unei succesiuni istorice, era în măsură să le ofere acestora siguranță, hrănindu-le iluziile” (Negrici 2008: 36).

Pe de altă parte, Negrici, în cadrul studiului său multidisciplinar, în timp ce nu mai crede în posibilitatea evoluției literaturii dintr-o perspectivă diacronică, el totuși crede în evoluția mentalității și a societății – fapt care reprezintă un paradox. Deconstrucția sa, aplicată la literatură ca proces și care are în vedere în egală măsură cititorul, scriitorul, criticul literar și problematica recepției, este, pe alocuri, extrem de caustică, iar evaluările făcute nu sunt urmate de reevaluări constructive și productive.

În cartea sa, Gojko Tešić, aplecat asupra literaturii sârbești din secolul al XX-lea, are în vedere tocmai devenirea acesteia. Polemica lui Tešić se plasează în opoziție față de critica literară sârbească și de cercurile universitare, care includ avangarda și modernismul în compartimente separate, diferențiindu-le. Interesat de noțiunea de „nou” și de evoluția ideii de noutate în literatura sârbă a secolului al XX-lea, criticul propune o abordare în care, pornind de la „avangarda istorică”, definește avangarda drept superioritatea unei viziuni și tehnici inovatoare, raportată la niște sisteme canonizate în literatură. Canonul literaturii sârbe, întretinut, după Tešić, de criticii și profesorii cu o gândire obtuză, nu corespunde realității. În acest mod el se află de partea creatorilor de artă și în opoziție față de critica literară și ideologia/ideologiile promovate de personalități influente iugoslave și sârbe.

---

<sup>1</sup> Gojko Tešić, *Otkrovenje srpske avangadre*, Belgrad, Institut za književnost i umetnost, 2005.

Trebuie aici remarcat faptul că mulți dintre teoreticienii avangardei, chiar și atunci când constată că aceasta nu se poate reduce la așa-numita avangardă istorică de la începutul secolului al XX-lea, deci intuind prelungirea fenomenului avangardist până în zilele noastre, fie aprofundează detaliat nuanțele diverselor avangarde, fie analizează fenomenul din punct de vedere diacronic, recurgând la diverse clasificări, încercând să delimiteze etapele fenomenului. Spre exemplu: avangarda istorică (până în anii '30 când în URSS, Germania și Italia au venit la putere regimurile totalitare: bolșevic, național-socialist și fascist), neoavangarda (după cel de-al doilea război mondial) și postavangarda (de la sfârșitul anilor '60 până astăzi)<sup>1</sup>. Aceste încercări de departajare a avangardei pe etape reprezintă o dovadă în plus că fondul fenomenului nu a fost încă epuizat și că se vorbește în continuare de avangardă, deci că substanța ei a rămas aceeași, indiferent dacă se recurge la prefixe, cum ar fi neo- ori postavangardism etc. Se impune întrebarea: se poate vorbi oare de un numitor comun al tuturor acestor avangarde și, mai ales, despre o cercetare semnificativă care să pună în evidență paradigma avangardei/avangardelor (având în vedere și faptul că despre viabilitatea ei se poate vorbi și în prezent), ceea ce ar avea ca rezultat *definirea avangardei ca formațiune stilistică*. Studiul lui Tešić vrea să dovedească tocmai acest lucru și, mai mult de atât, el dorește să includă în *avangardă ca formațiune stilistică* și modernismul, ambele conlucrând în paradigma modernității și/sau *paradigma avangardei*.

De aceea Tešić se distanțează de dicționarele, tratatele de estetică ori istoria artelor etc. care explică avangarda făcând, de obicei, apel la „folosirea pitorească a imaginii etimologice și metaforice prezente în acest termen”<sup>2</sup>, reducând-o la fenomenul avangardei istorice. Criticului îi este apropiată viziunea lui Adrian Marino, pe care l-a cunoscut personal, și din care, ca redactor la editura Narodna Knjiga, a publicat două studii, pe care le-a tradus în sârbă autorul acestor rânduri<sup>3</sup>: *Avangarda. Teoria și istoria ideii de avangardă și Modern, modernism, modernitate*. Pentru Tešić, ca și pentru Adrian Marino (Marino 1997: 42), modernismul este o realitate sincronică în continuă mișcare. Orice fenomen modern e contemporan, în timp ce un fenomen contemporan nu e nepărat modern. Așa se explică faptul că, în cadrul modernismului, se pot observa, pe de o parte, creații canonice, ia, pe de alta, opere care, deși nu fac parte din mișcările de avangardă propriu-zise, au contribuit substanțial la *decanonizarea expresiei artistice*, au constituit o *noutate* autentică din punct de vedere substanțial și axiologic și rolul acestor

<sup>1</sup> Miško Šuvaković, *Avangarda*, în: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, SANU, Prometej, Belgrad-Novı Sad, 1999, p. 52.

<sup>2</sup> Renato Poggioli, *Pojam avangarde*, în: *Avangarda. Teorija i istorija pojma*, Belgrad, Narodna knjiga, 1997, p. 19.

<sup>3</sup> Adrian Marino, *Moderno, modernizam, modernost*, traducere de Mariana Dan și Zoja Tomic, Belgrad, Narodna knjiga; 1997; și Gojko Tešić (ed.), *Avangarda. Teorija i istorija pojma*, traducere de Mariana Dan-Mijovic și Aleksandar Mijovic, Belgrad, Narodna knjiga, 1997.

opere trebuie redefinit, ele făcând parte, de fapt, din aceeași paradigmă a avangardei ca noutate.

Gojko Tešić constată, în primul rând, că mulți dintre moderniștii sârbi, contemporani cu avangarda istorică, deși se aflau doar aparent în opoziție față de aceasta, au conlucrat la crearea expresiei poetice moderne, opunându-se, alături de avangardiștii din această perioadă expresiei de tip „tradiționalist” de care era bătuită intelectualitatea sârbă (inclusiv criticii literari), prin „tradiționalism” înțelegându-se fie *l'art pour l'art*-ismul, fie „misiunea” literaturii de a reflecta idei „nobile” (de obicei politico-istorice și morale), venite din exteriorul discursului artistic ca atare. Atât „avangarda istorică” sârbească, cât și modernismul de atunci se angajaseră, în ciuda aparentei lor opoziții, într-o „luptă” comună și care ar putea fi definită drept eliberarea expresiei artistice de factorii extrinseci literaturii.

Astfel, spre exemplu, marele critic literar și poet sârb, Stanislav Vinaver, marginalizat pentru ideile lui și în perioada interbelică, dar și după 1945, spune:

Smatralo se da književnost (umetnost, pozorište itd) mora da bude na neki način prežvakani evropeizam, primeran za naše specijalne prilike. Jedan od najznačajnijih književnih ljudi Srbije, *Jovan Skerlić*, postavio je štaviše princip izvesne moralne *cenzure* u književnosti: književnost mora da bude „zdrava”, socijalna, da podstiče narod na otpor protivu zlih socijalnih i političkih pojava, i da ni u kom slučaju ne izgubi iz vida propagatorsku svoju nacionalističko-etičku svrhu<sup>1</sup> (Tešić 2005: 135).

În acest sens, viziunea discursului artistic, independent de factorii extraliterari, pentru care optează Vinaver, reprezintă o viziune paradigmatică, un punct de reper atunci când avem în vedere avangarda ca inovație esențială în cadrul schimbării unei viziuni, a unei episteme poetice mult mai largi – și care cuprinde deopotrivă avangarda istorică propriu-zisă și modernitatea din discursul poetic contemporan cu acesta. Având în vedere faptul că viziunea „tradiționalistă” a lui Skerlić este definită drept „raționalistă”, viziune pe care o împărtășeau toate cadrele universitare și academice de la vremea respectivă, Stanislav Vinaver definește, în 1921, „noutatea” în următorii termeni:

Nova *jugoslovenska literatura* javlja se kao reakcija na taj plitki racionalizam, na bljutave fraze staraca i učenja nezvanih proroka. Nova literatura počinje ratom. Ona je opšta. Ona iznosi lokalne i sitne detalje, ali im prilaze sa visine jednog širokog shvatanja. Ona traži čoveka. Ispod raznobojnih krpa pertikularizma, ona otkriva živog stvora, koji živi i stvara (Tešić 2005: 135).

---

<sup>1</sup> Stanislav Vinaver, *Moderna jugoslovenska književnost*, în: Gojko Tešić, *Otkrovenje srpske avangarde*, Institut za književnost i umetnost, Belgrad, 2005.

În sensul propus de Vinaver, „noua literatură iugoslavă” (ceea ce presupune în egală măsură avangarda istorică și modernismul contemporan cu aceasta) presupune un proces de *decanonizare* a vechilor norme extraliterare, având drept măsură a judecății de valoare însăși creația artistică al cărei nucleu este existența individuală autentică, drept opusă „normelor” generale în vigoare.

Din păcate, această viziune a lui Vinaver nu a juns să fie apreciată la adevărata sa valoare nici la vremea respectivă (acest text a fost scris în 1921 /!!!/ în „Hrvatska reč”, Split 1/47, nr. 2), dar nici după venirea la putere a comuniștilor, care, în Iugoslavia de după cel de-al doilea război mondial, nu erau altcineva decât... foștii suprarrealiști! Luciditatea viziunii lui Vinaver este extrem de actuală și astăzi, în contextul integrării europene! Iată care era părerea lui despre „noutate” și care mi se pare încă valabilă:

Nova literatura ne želi da unosi, u malim dozama, Evropu u Jugoslaviju, kao što je ranije bilo. Nova literatura ne uvozi Evropu, već od naše otadžbine čini Evropu. Sve ono što uzbuđuje Evropejce, uzbuđuje i naše moderne pisce. Ono čime živi, od čega strepi i šta traži Evropa – to tražimo i mi. Tražimo opštečovečanski smisao u stvarima. Mesto da postanemo u literaturi *kolonija* Evrope, mi produžujemo Evropu i na Jugoslaviju. Nova literatura je kosmična. Ona ponovo rešava problem čoveka u odnosu na mirne zvezde...” (Tešić 2005: 136).

Această formulare a lui Vinaver se poate compara cu teoria lui Eugen Lovinescu despre sincronizarea literaturii române cu celelalte literaturi, dovedind că acești doi mari critici (primul sârb și celălalt român) se confruntau în cadrul literaturii sud-est europene cu probleme asemănătoare. Poeții moderniști români însă, ca, de exemplu, Bacovia, Blaga, Barbu etc., întorseseră deja spatele influențelor extrinseci literaturii și, fapt poate încă și mai semnificativ, critica literară românească (în ciuda vocilor care astăzi o contestă) și-a dat seama la momentul respectiv de importanța acestor poeți, lucru care însă nu s-a petrecut și în critica literară sârbească, în raport cu mulți dintre marii poeți sârbi din acea perioadă, legând în continuare valoarea literară de acei factori naționali, politici și istorici pe care îi contesta Vinaver încă în 1921.

De aceea noțiunea de „nou” pe care o propune Gojko Tešić, identificând-o cu noțiunea de avangardă, este considerată în sensul propus de Vinaver, autor de o primă importanță, pe care acest studiu încearcă să-l reabiliteze. Prin „nou” criticul înțelege discursul artistic independent „de tip nou”, ca opus „dezideratelor” liniei influente a criticii literare sârbe interbelice, ori, chiar mai târziu, de pe vremea comuniștilor, ca foști suprarrealiști. „*Paradigma avangardei sârbe*”, așa cum o înțelege Tešić, e *creația artistică a autorului* (oricărui domeniu al artei ar aparține el), ca opusă *ideologizării artei*. Or, *această ideologizare a fost prezentă în Iugoslavia și înaintea și după cel de-al doilea război mondial. Înaintea războiului ea se putea defini prin prin naționalism și „raționalism”, iar, după acesta, prin comunism și realism socialist*. Trebuie spus aici,

fie și în trecut, că și *clocotrismul*<sup>1</sup> din anii șaptezeci și optzeci ai secolului trecut s-a fondat chiar pe respingerea oricărei teorii despre artă, ca incompatibilă cu creația artistică în sine. Și aceasta este, în fond, și viziunea lui Gojko Tešić. Și în cazul actualului critic sârb, și în cazul *clocotrismului*, acest punct de vedere era, probabil, un fel de reflex al omului și creatorului autentic față de „istorie”, expresia dezamăgirii față de „materia” care se învăța la școală. Cartea lui Tešić, are, ca și cartea lui Negrici, un suport afectiv, fiind construită pe oroarea intelectualului de a accepta definirea artei în baza unor teorii care se desfășurau parcă într-o „lume paralelă”, nelegată de realitatea creației artistice propriu-zise. Probabil că, din același motiv, *clocotrismul* a refuzat să se autodefinească; refuzând orice fel de teorie, *clocotrismul* nu a acceptat să fie denumit *ex cathedra* nici drept „școală”, nici „curent”, nici „mișcare”, ci pur și simplu *spirit/spiritualitate*. Trebuie amintit aici și faptul că Nichita Stănescu, care nu numai că a fost în legătură cu *clocotrismul*, dar chiar a și participat la el, avea aceeași viziune. În literatura română, Gellu Naum, care a venit și el în contact cu *clocotrismul*, a avut un orizont de păreri similare:

Cultura (adică *culthura!*) o vedea ca pe unul din „obstacolele transparente” – nu-l vezi, dar te izolează de adevărata viață, pentru că „*tot ce știi te împiedică să știi*”. Se ferea de „aluzii culturale”, de sistemul cultural – ca de orice sistem care te asimilșează („*Știi că aluziile acestea necesare ar putea sugera un sistem de referințe culthurale, dar eu încerc să exprim altceva.*” Nu disprețuia cultura, ci pe manipulatorii și profitorii ei (Popescu 2000: 224).

Dacă se consideră doar literatura de pe teritoriul fostei Iugoslavii, în general, și cea din Serbia, în particular, se constată că numai între anii 1919 și 1926, în care au apărut două cărți fundamentale ale expresiei moderniste sârbești: *Lirika Itake* (Lirica Itacăi) a lui Milos Crnjanski și, respectiv, *Javna ptica* (Pasărea publică) a lui Milan Dedinac, *nucleul avangardei sârbești s-a constituit, în mod coerent, în paralel și împreună cu modernismul*, prezentând o diversitate de *-isme*: expresionismul, dinamismul, cosmismul, sumatraismul, eterismul, intercosmismul, svetocretismul, zenitismul, dadaismul, antidadaismul, constructivismul, hipnismul, futurismul, neoromantismul, negativismul, suprealismul. Numitorul comun al tuturor acestor *-isme* era era tocmai întreruperea radicală cu tradiția artistică și culturală ideologizantă, spiritul polemic și atitudinea provocatoare, care era special menită „*feed back*”-ului public, scandalului, ripostei, luării de atitudine din partea criticilor mai mult sau mai puțin cunoscuți, din partea acelor apărători ai „literaturii adevărate”, și ai „valorilor consacrate”. Astăzi pare șocant că un Miloš Crnjanski a fost considerat de criticul literar Ratko Parežanin „un adevărat șarlatan”, „o piaiță literară”, în timp ce, pentru alt critic, Sima Pandurović, *Lirika Itake* era „un amalgam ciudat /.../ între o retorică pretențioasă,

<sup>1</sup> Vezi Mariana Dan, *Clocotrismul și „mina de aur” sârbo-română*, în: „Caiete critice”, nr 8-9 (226-227)/2006.

noutăți neizbutite, glume de prost gust”, iar poetului i se reproșă faptul că nu a reușit „sa-și plivească poeziile de buruienile nonsensurilor futuriste, ale verbalismului brutal și ale retoricii nestăvilite”. Alți critici (Branko Lazarević) nu reproșau doar nerespectarea normelor poeziei, dar și mai gravă era anularea valorilor miturilor tradiționale (Tešić 2005: 22-23). Cazul lui Crnjanski este doar un model particular al luptei care se ducea la vremea respectivă pentru noile intenții, metode, noile mijloace de expresie, noile valori, încercarea de eliberare de sub tutela acelor „tutori academici ai catedrelor”.

Ceea ce îl interesează însă pe Tešić este faptul că *Crnjanski nu a fost un avangardist propriu-zis*, care făcea parte dintr-o mișcare anume – așa cum a fost, spe exemplu poetul Marko Ristić, afiliat și chiar lider de opinie în suprarealismul sârbesc, și care a trecut, după cel de-al doilea război mondial, la propagarea ideologică a realismului socialist! – și, cu toate acestea, critica literară îl percepea ca pe un fel de „dușman” al tradiției poetice, și asta din motive multiple: de expresie, ideologie, sau poate chiar din invidie.

Nici alți moderniști, de la vremea respectivă, cum ar fi marele poet Rastko Petrović, nu s-a putut afilia la un anume curent avangardist, repudiat fiind din sânul suprarealismului (Tešić 2005: 236). Prin astfel de exemplificări, Gojko Tešić, negând punerea „oficială” în opoziție a conceptelor de avangardă și modernism, are curajul, în timp ce privește literatura sârbă din prezent spre trecut, să sublinieze faptul că, în literatura sârbă (lucru care se poate întrezări și în cadrul altor literaturi – de ce nu și cea română?), există o filiație și deci o tradiție a modernismului, care trece prin avangardă și de care se poate greu despărți, ori această diferențiere reprezintă un „post factum” forțat și artificial.

Cercetând de câteva decenii documentele referitoare la avangarda și modernismul sârbesc, Tešić a descoperit că Vinaver (voit marginalizat de criticii influenți) avusese intenția să se răfuiească pe față, în numele valorii artei, atât cu poeticile *l'art pour l'art*-iste ale lui Bogdan Popović, cât și cu concepția pragmatică, bazată pe ideologia poeziei „sănătoase” a lui Jovan Skerlić (Tešić 2005: 239). De aceea, în afară de textele sale critice la adresa acestor influenți deținători ai opiniei academice, Vinaver a pregătit pentru tipar și *Antologia celei mai noi lirici sârbe (Antologija najnovije srpske lirike)* care, trebuia să includă toate „noutățile” de expresie poetică și probabil trebuia să apară în ediția Albatros, dar, din păcate, datorită conjuncturilor neprielnice, această antologie nu a apărut niciodată.

Cel de-al doilea aspect al discuției despre poezia sârbească din secolul al XX-lea, ține de metamorfoza ori chiar de distorsionarea concepției despre artă sub influența politicii de după cel de-al doilea război mondial și ea se referă în primul rând la mișcarea suprarealistă.

Pentru români, acest fapt e mai greu de înțeles deoarece, pe de o parte, suprarealiștii români (Gherasim Luca, Paul Păun, Gellu Naum, Virgil Teodorescu și Trost) au avut o activitate de scurtă durată, iar, pe de alta, ei nu s-au angajat în politică.

După instalarea comunismului ca regim politic, grupul suprarealist a mai funcționat scurt timp, definit fiind acum drept „neo-avangardă”, dar substanța acestei formulări înnoitoare nu aduce noutăți esențiale și nu produce o reverberație istorico-literară importantă în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Datorită condițiilor circumstanțelor politice cunoscute, unii dintre ei au emigrat (Luca, Păun, Trost), iar Virgil Teodorescu, după cel de-al doilea război mondial, s-a descalificat ca suprarealist. Singurul supraviețuitor consecvent, un poet autentic și care a trăit retras, Gellu Naum, a rămas un suprarealist fără grup și care a trăit zeci de ani izolat într-o atmosferă de constrângere, într-o lume ale cărei mentalități literare le-a disprețuit, simțindu-se, pe bună dreptate un indezirabil<sup>1</sup> (Popescu 200: 125).

Dar dacă titlul acestei lucrări e (și) revizuirea literaturii române, trebuie scoasă în evidență și opinia (atât de actuală) de la revista *unu*, semnată de André Far, în care se făcea următorul rechizitoriu:

Aleksandri Vasile este 'un poet cu momente și monumentul confortului poetic'; Arghezi Tudor 'își permite de la un timp compromisuri și împotmoliri din care nimeni de la noi nu s-ar mai putea smulge', Bacovia George este privit cu 'multă simpatie, dar ca pe un școlar întârziat', Barbu Ion ar fi 'victima lui Eugen Lovinescu și a unei catedre universitare la care aspiră' (cu concluzia: 'așa se nasc și mor marii poeți!'); Caragiale Ion e considerat 'singurul forte în literatura noastră; Eminescu e 'victima profesorilor universitari care îl comentează' (Popescu 2005: 123).

Aceste „interpretări” ale literaturii române nu au fost luate în seamă, după cum criticii români au neglijat multă vreme, după cum bine observă Negrici, opiniile lui Eugen Ionescu, expuse în *Nu*. De asemeni, suprarealismul românesc era foarte fragil constituit ca mișcare, în comparație cu cel sârbesc. *În alte țări, cum ar fi chiar Franța, ori Serbia, suprarealiștii au aderat în mare măsură la politica de stânga*. Cum se poate explica că acest curent, care avea la bază psihanaliza de tip freudian, să adere la mișcarea de clasă? Atât freudismul, cât și angajarea activă în circumstanțele concrete, aveau ca scop libertatea, mai bine zis „eliberarea” omului. Acest lucru se explică, într-o primă fază, prin căutarea libertății individuale totale, prin respingerea constrângerilor de orice natură; or, constrângerile veneau din sfera moralului și a socialului. Cel mai simplu act suprarealist, ca „act gratuit”, ilustrat de Breton în cel de-al doilea manifest suprarealist era să ieși pe stradă cu revolverul în mână și să tragi la întâmplare în mulțime. Aceasta era o reacție la retragerea pasivă, suprarealistă, în lumea subiectivă individuală. Libertatea individuală, care se transformase în sentimentul „greței” (*la nausée*), avea ca revers nemulțumirea față de „condiționarea existenței” în cele mai multe părți ale lumii<sup>2</sup> (Novaković 2002: 71). De aceea, o fracțiune a suprarealismului

<sup>1</sup> Simona Popescu, *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000.

<sup>2</sup> Jelena Novaković, *Tipologija nadrealizma*, Belgrad, Narodna knjiga, 2002, p. 71.

sârbesc (Matić, Davičo, Kostić și Jovanović) încep să vorbească despre moral ca despre o stare de permanentă revoltă împotriva acestei condiționări, în timp ce *K. Popović și M. Ristić* în *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, vorbesc despre moral folosind argumente de natură materialist-dialectică și leagă, în lumina materialismului istoric, psihoanaliza de marxism. Suprarealiștii sârbi nu au dorit, de fapt, „să facă abstracție de freudism, pe care propăvăduitorii ideologiei comuniste îl considerau drept o teorie idealistă, considerând conflictele interioare ale omului drept probleme false, care doar mușamalizează necesitatea acțiunii sociale“ (Novaković 2002: 73). Dacă, la francezi, noțiunea de libertate a rămas drept o stare a spiritului, iar aderarea la un nou grup reprezenta o constrângere, la sârbi, Marko Ristić vedea poezia ca pe „o metodă de cunoaștere și un act moral. Și astfel „fluviul suprarealismului francez doar a trecut prin albia comunismului, pentru a ieși din ea și curge mai departe pe drumul său, în timp ce suprarealismul belgrădean s-a revărsat în marele fluviu al comunismului, care l-a diluat și l-a înecat“... (Novaković 2002: 80).

Când va vorbi despre „tradiția avangardei“, G. Tešić va scoate în evidență faptul că suprarealismul sârbesc nu e „singura producție a avangardei sârbești care este relevantă din punct de vedere european“ (Tešić 2005: 30). Această atitudine falsă, și anume că suprarealismul ar fi cea mai „inovatoare“ mișcare avangardistă sârbească, persistă datorită influenței de opinie a suprarealiștilor deveniți comuniști și care s-au etichetat singuri în acest mod. Tešić arată că suprarealismul sârbesc a apărut târziu, când nucleul avangardist fusese deja format. Preluând clișeuul formal și tematic al suprarealismului francez și, în ciuda faptului că nu au recunoscut influențele din cadrul avangardei sârbești, Dedinac, Ristić, Matiće și Vučo au fost, de fapt, mai aproape de predecesorii lor sârbi din orientările nucleului avangardist sârbesc, creat între anii 1919-1926, decât de suprarealismul francez. Cu toate noutățile de tip formal aduse de ei (scrierea automată, introducerea iraționalismului și a psihanalizei), ei au fost în mod decisiv influențați de înaintașii lor: M. Crnjanski, R. Petrović, D. Aleksić, Moni de Buli, R. Ratković, pe care însă nu-i recunoșteau drept predecesori. „Experimentul lingvistic suprarealist seamănă pe alocuri cu incifrarile poetice ale lui Koder (Vučo, Davičo), apstracțiunile dicteului automat, parodiile își au și ele ca model pe Vinaver (Ristić, Koča Popović, Vučo); iar faptul că nu sunt străine de contextul lor național se vede din neobișnuita antologie a lui Ristić *Pesme moje mladosti* (Poeziile din tinerețea mea) și din eseul lui Dedić *Ce ce e viu și ce e mort – variații pe o temă a lui Branko Radičević*“ (Tešić 2005: 33).

Toate aceste lucruri, reflectând o continuitate a expresiei poetice, sub forma preluării, ori a metamorfozei acesteia, impun regândirea avangardei din punctul de vedere, expus de Tešić, al „tradiției avangardei“, în care intră în egală măsură și expresia artistică a modernismului prin acei creatori care nu au făcut parte din nici una din multiplele grupări avangardiste, fiind considerați doar drept moderniști, dar care, în fond, au conlucrat în mod semnificativ și esențial la cristalizarea viziunii și a

*expresiei poetice în limba sârbă din secolul al XX-lea.*

Pentru critica literară din România, cartea lui Gojko Tešić e importantă și dintr-un alt punct de vedere, poate surprinzător. Gojko Tešić a fost încurajat și îndrumat, cel puțin inițial, în redefinirea modernismului și a avangardei sârbești, de un român. E vorba de poetul Vasco (Vasile) Popa, născut ca minoritar român în Banatul sârbesc și care e unanim recunoscut drept unul dintre cei mai mari poeți de limbă sârbă din secolul al XX-lea, fiind tradus și publicat în numeroase limbi străine. În română l-a tradus poetul Ioan Flora, născut tot în Voivodina (Banatul sârbesc). Nu știu cât de cunoscuți sunt în România acești poeți însemnați, cum nu este suficient cunoscut nici Slavco Almăjan (între generația lui V. Popa și cea a lui Ioan Flora), poet din aceeași regiune și care a revoluționat limbajul poetic de expresie românească din Voivodina, având curajul ca, în acele vremuri politice „incerte“ să scrie în limba sa maternă o literatură de tip profesionist (curaj pe care, Vasko-Vasile Popa nu l-a avut, căci, în vremea sa, conjuncturile politice erau și mai dificile). Gojko Tešić, prin cartea sa, explică și faptul că, deși scria în limba „centrului puterii“, deci în „sârbo-croată“ (cum se numea atunci limba oficială), V. Popa se confrunta cu mari dificultăți, aflându-se și el pe lista „indezirabililor“ pe care o creau profesorii universitari:

Polaznik Univerziteta književnosti na kome je Vaska Popa bio profesor i starih i novih književnosti bio sam još od daleke 1969. godine – kao maturant koji je želeo da otkrije zagonetke *Kore*, *Nepočin-polja*, *Sporednog neba* i da o svemu tome ispiše priču u diplomskom radu. Za tu pustolovinu nisam dobio dozvolu od predmetnog nastavnika koji je bio dobar učenik onih koji su srpskoj nauci podarili najviše priučenih tumača književne i jezičke umetnosti – istih onih koji godinama nisu dozvoljavali da se na Filološkom fakultetu u Beogradu, pa čak ni u Novom Sadu odbrani doktorat o pesničkom delu Vaska Pope... (Tešić: 2005, 293).

Cartea lui Tešić se încheie, poate în mod paradoxal – dacă privim lucrurile din perspectiva criticii literare din România de azi<sup>1</sup> – cu Vasco Popa, ultimul capitol fiind intitulat chiar *Universitatea Vasco Popa*<sup>2</sup> și sugerând faptul că Tešić a avut de învățat mult mai mult de la acest poet de origine română, fost redactor la revista „Lumina”, decât de la profesorii universitari. Titlul lui Tešić este vădit ironic, dar ironia nu se referă la Vasko Popa, ci la neputința cadrelor universitare de a înțelege poezia (Gellu Naum, care era prieten și aproximativ de aceeași generație cu Vasko, ar fi spus „pohezia”). Fondul imagistic și conceptual al lui Vasko Popa, structura lapidară a

<sup>1</sup> Cartea lui E. Negrici, *Iluziile literaturii române*, apărută în cadrul colecției „Teorie, istorie și critică literară”, a obținut premiul anului 2008, ceea ce înseamnă că e considerată drept o contribuție fundamentală adusă în domeniu.

<sup>2</sup> Înainte de Gojko Tešić, renumitul poet american de origine sârbă, Charles Simić, a spus la Washington, într-un interviu, că centrul poeziei moderne din lume se află la Belgrad, pe Bulevar Revoluției (dând astfel adresa lui Vasko Popa). Tot Simić a ținut un curs de poezie despre Vasko Popa la universitate, în SUA.

formulelor sale poetice aduce prea mult cu modernității români, luați astăzi cu asalt. Substratul e evident pentru un cunoscător al literaturii române dar, după reabilitare, el reprezintă o inovație absolută din punctul de vedere al expresiei poetice în limba sârbă. Mai mult de atât, el este astăzi un fel de guru din umbră al poeziei contemporane sârbe, un nume care se află pe „primul raft”:

Nema u srpskoj poeziji tako čudesnog spoja modernog duha sa onim što je živo meso u tradiciji srpske kulture. I nema u našoj kulturi mislioca koji je na izrazito moderan način iščitao tradiciju/baštinu kojoj je pripadao. Vasko Popa je postao simbol moderne tradicije. Najveći mitograf srpskog pesništva ovog veka.” „Vasko Popa je tako, kao retko koji srpski pesnik, postao najstamenitiji segment evropske i svetske moderne pesničke umetnosti XX veka (Tešić 2005: 295).

Ce s-ar fi întâmplat dacă Vasko Popa ar fi scris în limba română? Așa cum stau lucrurile azi, el ar fi fost probabil „decanonizat”, așa cum s-a întâmplat cu mulți scriitori români, care reprezintă în Serbia, în continuare (de exemplu, Nichita Stănescu și Marin Sorescu, traduși de Adam Puslojić), adevărate modele de poetică modernă și contemporană. Motivul pentru care cred că decanonizarea este adesea efectuată de critica literară românească de azi fără un discernământ bine aplicat e și exemplul poetului Ioan Flora, un caz „invers” decât cel al lui Vasko Popa („invers”, pentru că, spre deosebire de Vasko, el a scris în română). Născut tot în Voivodina, Ioan Flora – poet descoperit și foarte apreciat în paginile „Luceafărului” de către Geo Bogza<sup>1</sup> încă de prin anii '70 – este insuficient prezent în critica literară din România din motive, probabil, de ordin extra literar (așa cum se întâmplă adesea), deși în lumea literară și artistică din ambele țări (România și Serbia), textele lui I. Flora sunt în continuare foarte apreciate și citate. Cu alte cuvinte, poeții români V. Popa, N. Stănescu, M. Sorescu și Ioan Flora sunt evaluați mai bine în afara României (I. Flora chiar a primit în 2004, în Iatlia, la Arpino, lângă Roma, locul natal al lui Cicero, importantul premiu *Cartea de piatră*, aflat la a 25-a ediție, care i-a fost tot atunci decernat și lui Papei Ioan Paul al II-lea. Premiile au fost decernate în 7 mai 2005, când cei doi laureați deja muriseră<sup>2</sup>). Am convingerea că, dacă textul lui Tešić este un text constructiv și recuperator al valorilor din literatura sârbească a secolului al XX-lea, multe dintre textele criticilor literari români au un efect destructiv din punct de vedere axiologic, căci, în loc să reazeze valorile literare ale trecutului dintr-o perspectivă actuală, ele, înainte de a cerceta mai

<sup>1</sup> Pe Ioan Flora Bogza l-a identificat, încă de la debut, drept un mare poet: „Treapta de la care Ioan Flora pornește la 21 ani e foarte înaltă. Chiar influențele ce se vor fi găsit în scrisul său îi fac cinste, reamintind pe seniorii simțirii și ai expresiei, din marea poezie modernă a lumii”.

<sup>2</sup> Pentru această festivitate, I. Flora a pregătit, încă din mai 2004, un poem, care, în 2005, va rămâne înscris pe o lespede de piatră în limba română și în limba italiană (poemul a fost citit, cu ocazia decernării premiului familiei poetului, în italiană de Alessandro Quasimodo, fiul cunoscutului poet italian, Salvatore Quasimodo, laureat al Premiului Nobel).

amănunțit perspectivele culturale românești, sunt dispuse să ia o atitudine de blazare, întoarse fiind în mod excesiv uneori către unele teorii și ideologii străine de o realitate concretă. Demersul „științific” al criticii literare românești, și care face bine că vrea să reapeze valorile trecutului, apare adesea, prin excisivitatea sa, drept un demers „științifico-fantastic”, adaptat la presupusa necesitate actuală de a compensa niște traume psihice și sociale ale trecutului, prin „raderea” sa de pe fața pământului și a culturii. Deși se plânge că în România, în critica trecutului, multe valori literare nu au fost corect percepute de critica literară, Negrici, prin analiza sa excesivă, generalizatoare și în care, în urma deconstrucției, nu propune o reconstrucție, pare să cadă acum în același păcat.

Prin comparația ideii de „noutate”, la români și la sârbi se poate constata că, în timp ce critica literară sârbă mai crede încă în procesul evolutiv al literaturii, în critica română, literatura ca atare, ca activitate umană, este marginalizată, fiind o creatoare de mituri inutile. Personal prefer să mă alătur demersului lui Gojko Tešić și să cred, ca și Vasko (Vasile) Popa, Gellu Naum, ca și *clocotrismul* sârbesc (spre exemplu) în faptul că noutatea și înnoirea sunt încă posibile, acestea reprezentând metamorfoza veșnică a spiritului creativ care se opune clișeeleor teoretice care judecă viabilitatea fenomenelor spirituale pe masa de disecție, pe cadavrele teoriilor.

Comparația între demersurile criticii actuale române și sârbe este interesant și pentru că scoate în evidență faptul că, în timp ce unii critici din România resping, dintr-o perspectivă apriorică, pe mulți dintre scriitorii români, aceeași scriitori sunt foarte apreciați, având o recepție extrem de favorabilă, în străinătate. Acest lucru impune concluzia că mulți dintre criticii actuali și care se înscriu în aceeași perspectivă ca și Negrici, în timp ce încearcă să „demistifice” canoanele literaturii române, crează, prin intermediul unor critici literari influenți, un nou proces de mistificare, și care nu este în favoarea literaturii române.

#### Referințe bibliografice:

Dan, Mariana, *Clocotrismul și „mina de aur” sârbo-română*, în: „Caiete critice”, nr 8-9 (226-227)/2006

Marino, Adrian, *Moderno, modernizam, modernost*, Belgrad, Narodna knjiga, 1997

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, București, Cartea românească, 2008

Novaković, Jelena, *Tipologija nadrealizma*, Belgrad, Narodna knjiga, 2002

Popescu, Simona, *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000

Šuvaković, Miško, *Avangarda*, în: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*. SANU, Belgrad-Novi Sad, Prometej, 1999

Tešić, Gojko, *Otkrovenje srpske avangadre*, Belgrad, Institut za književnost i umetnost,

*Romanoslavica vol. XLVI, nr. 2*

2005

Tešić, Gojko (ed.), *Avangarda. Teorija i istorija pojma*, Belgrad, Narodna knjiga, 1997  
Vinaver, Stanislav, *Moderna jugoslovenska književnost*, în Gojko Tešić, *Otkrovenje srpske avangarde*, Institut za književnost i umetnost, Belgrad, 2005