

UNIVERSITATEA „ȘTEFAN CEL MARE” din SUCEAVA
FACULTATEA DE LITERE ȘI ȘTIINȚE ALE
COMUNICĂRII

Istoria literaturii române
- epoca marilor clasici -

ANUL I, semestrul II

Prof. univ. dr. MIRCEA A. DIACONU

2017

CUPRINS

Introducere

Unitatea de învățare 1. Junimea și junimismul. Idei, climat cultural, reprezentanți, presa literară

Unitatea de învățare 2. Spiritul junimist, periodizarea epocii junimiste

Unitatea de învățare 3. Titu Maiorescu. Biografie și formație spirituală

Unitatea de învățare 4. Teoria maioresciană asupra culturii

Unitățile de învățare 5-6. Elemente ale esteticii maioresciene: concepția despre poezie, autonomia esteticului, teoria specificului național, moralitatea operei de artă, impersonalitatea artistului

Unitatea de învățare 7. Titu Maiorescu. Estetică și critică literară

Unitatea de învățare 8. Constantin Dobrogeanu-Gherea și sistemul său critic

Unitatea de învățare 9. M. Eminescu. Etapele creației (I)

Unitatea de învățare 10. M. Eminescu. Etapele creației (II)

Unitatea de învățare 11. Ipostaze ale lirismului eminescian

Unitatea de învățare 12. Aspecte ale tematicii operei eminesciene

Unitatea de învățare 13. Ion Creangă. Personalitatea creatoare

Unitatea de învățare 14. Particularități narative în „Amintiri din copilărie”.

Teste de evaluare finală

Bibliografie selectivă

OBIECTIVELE CURSULUI

- **cunoașterea concepțiilor despre literatură și artă formulate de Titu Maiorescu și Constantin Dobrogeanu-Gherea;**
- **cunoașterea aprofundată a viziunii artistice din operele lui Mihai Eminescu;**
- **cunoașterea și înțelegerea fenomenelor conexe de istorie și teorie literară;**
- **dezvoltarea capacității de înțelegere și interpretare a operelor literare prin raportare la conștiința artistică a autoului, la contextul estetic și ideologic în care opera se construiește, la contextul operei înseși privite în ansamblul ei;**
- **formarea competențelor de evaluare a operei prin raportare la exegeza critică existentă și reinterpretarea ei din perspectivă modernă; dezvoltarea capacității de a avea discernământ critic în preluarea și asumarea opiniilor criticilor literari;**
- **dezvoltarea capacității de a înțelege și accepta moduri diferite de interpretare a unui text literar.**

1. JUNIMEA

Definire. Istoricul societății. Ideologia. Spiritul junimist

Întreaga viață culturală din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea este polarizată prin adeziune sau divergență de Societatea “Junimea” și de puternica personalitate a lui Titu Maiorescu. Este un adevăr indiscutabil, acceptat fără rezerve, că Junimea are o importanță majoră în identitatea societății românești moderne, consecințele existenței ei simțindu-se din plin și în tot secolul XX.

Cu toate că cel puțin lui Titu Maiorescu i se poate reproșa o anumită inflexibilitate față de predecesori și contemporani, trăsătura dominantă a societății este dată de un spirit constructiv, chiar dacă cuvântul folosit cel mai adesea pentru a o defini este *criticism*, adică negarea formelor culturale existente. Criticismul face parte, de fapt, dintr-o anume strategie constructivă, controlată și impusă de Titu Maiorescu.. Propriu-zis acum se întemeiază câteva din laturile spiritului uman, sincretismul pașoptiștilor fiind înlocuite de o riguroasă specializare și tot acum se impune o atitudine echilibrată în disputa dintre europenism și autohtonism.

Junimea și Titu Maiorescu realizează o sinteză între nevoia de sincronizare cu cele mai avansate culturi și păstrarea creației pe un teren care să nu excludă, ci dimpotrivă, să apeleze la elementul autohton. Este vorba de o sinteză ce depășește nivelul formal și pentru că sincronizarea nu înseamnă mimetism primar, iar autohtonizarea creației nu devine în sine un criteriu de valoare. Junimea înseamnă în fond funcționarea severă a spiritului critic, introducerea ideii de valoare estetică și apărarea unor principii generale privind evoluția culturii românești.

Numele societății este legat de creatorii de incontestabilă valoare care s-au manifestat în atmosfera ei specifică, deși, în realitate, nu o dată, acești creatori s-au afirmat independent și uneori chiar polemic față de tutela maioresciană și chiar de spiritul junimist. Cu toate acestea, Junimea este dominată de un spirit convergent, impus în primul rând de autoritatea lui Titu Maiorescu. Întemeietorii Junimii – Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Petre Carp, Theodor Rosetti și Vasile Pogor – erau tineri cu doctorate obținute în străinătate, în Franța și mai ales în Germania. Iașul se simțea frustrat pentru faptul că Unirea Principatelor i-a răpit statutul de capitală, iar Cuza îl trimite pe Maiorescu la Iași în

ideea de a organiza aici învățămîntul; în plus, acești tineri încearcă să-și ia revanșa în plan cultural, în așa fel încît apariția în 1863 a societății este un lucru firesc.

Negruzzi mărturisește că originea Junimii s-ar pierde în noaptea timpurilor, afirmație care, dincolo de gluma în sine, ar urmări să arate că apariția societății este tocmai un lucru firesc, determinat de cauze adînci. În realitate această societate literar-culturală (unii spun că n-a fost o „societate”, ci o „comunitate de idei”) apare în 1963 datorită lui Titu Maiorescu, care se întorsese de curînd de la studiile din străinătate și care fusese trimis de Cuza în Iași să organizeze învățămîntul. Avea 23 de ani, obținuse doctoratul în filozofie la Giessen și găsește la Iași o atmosferă favorabilă proiectelor culturale.

Prima formă de manifestare publică a societății a fost reprezentată de cîteva conferințe publice (“prelecțiuni populare”) pe care junimiștii au început să la țină chiar din iarna anului 1963 și care au generat într-o primă instanță apariția unei conștiințe de sine a grupului. Pînă în 1884 junimiștii nu au încetat să se manifeste prin aceste conferințe care permiteau publicului să se familiarizeze cu diferite probleme științifice, de filozofie, istorie, literatură. Pînă în 1866, conferințele nu aveau nici o legătură între ele, temele prelegerilor neavînd nici un fel de unitate, în primul an, vorbindu-se despre familie în stat și societate, despre temperamente, dar și despre sublim, frumos, plăcut etc. Ulterior, pînă în 1874, ele erau grupate în cicluri unitare, pentru ca din acest an, sub influența lingvistului Al. Lambrior și a lui George Panu, să urmărească probleme de istorie și cultură națională. Importanța acestor prelegeri va fi fost mare chiar pentru identitatea și conștiința de sine a grupului din moment ce, cum am precizat deja, junimiștii continuă să le țină pînă în 1884. Ei veneau cu o informație tehnică exactă, cu o gîndire foarte modernă și propuneau o efervescență a vieții intelectuale.

În existența societății – un moment important îl constituie apariția revistei “Convorbiri literare” în martie 1876, revistă care apare la inițiativa lui Iacob Negruzzi, bilunar pînă în 1885, la Iași, și lunar după această dată, la București. Din 1893, Negruzzi își pregătește un colectiv de colaboratori, discipoli ai lui Maiorescu în mare măsură, care va schimba profilul în revistă științifică, istorică, filozofică. Tudor Vianu, atunci cînd își propune să identifice etapele Junimii, folosește drept criteriu și existența acestei reviste și are ca punct de reper final anul 1944. Revista avea scopul “de a reproduce și răspîndi tot ce intră în cercul ocupațiunilor literare și științifice, de a supune unei critice serioase operele ce apar din oricare ramură a științei, de a da seama despre activitatea și producțiile societății literare în special a celei din Iași, de a servi ca punct de întîlnire și înfrățire pentru autorii naționali.

În 1924, când scrie în „Dicționarul Junimii” despre “Convorbiri literare”, Negruzzi, după ce spune că “revista a fost oglinda credincioasă a Junimii”, constata că aici s-au purtat “luptele ce-au susținut pînă au învins pe dușmanii săi ca ortografie, ca limbă, ca gust estetic.” De fapt, un nepot al lui Pogor dăruise Junimii o tipografie, lucru care favorizează apariția revistei, dar și a unei edituri în care junimiștii încep să publice fie anumite cărți didactice, fie traduceri din Schiller, Shakespeare sau opere personale. Nu trebuie uitat că în 1866 junimiștii au întemeiat o școală numită „Institut Academic”, care rezistă 13 ani. În fond, junimiștii se întâlneau săptămînal în casa lui Pogor sau a lui Maiorescu și discutau problemele stringente ale momentului legate de noua ortografie, de literatură, de identitatea culturii române, învățămînt, politică etc. Nu există domeniu important al momentului în care junimiștii să nu fi intervenit ca inițiatori. Lucrul acesta se întîmplă și după ce societatea își creează o filială la București, după plecarea lui Maiorescu în capitală.

În fine, una dintre imaginile cele mai sintetice asupra revistei propune A. D. Xenopol în 1871, în *O privire retrospectivă asupra „Convorbirilor literare”*. În viziunea lui, principiile fundamentale ale revistei și implicit ale societății erau: „1. Răspîndirea spiritului de critică adevărată; 2. Încurajarea progresului literaturii naționale și combaterea șarlatanismului literar îmbrăcat sub forma unui fals patriotism; 3. Susținerea neafîmării intelectuale a poporului nostru și combaterea imitațiunii de la străini”. Xenopol observa că revista urmărea dezvoltarea creației literare pe largi baze autohtone, asociind însă specificului național o înaltă și severă conștiință artistică.

Pentru a înțelege însă spiritul care anima societatea Junimea ar trebui să cităm cuvintele lui Maiorescu, care în 1890, într-un necrolog, *Leon Negruzzi și Junimea*, atrăgea atenția asupra atmosferei de o înaltă intelectualitate și asupra gratuității faptului cultural care îi anima:

„Junimea din Iași a fost o adunare privată de iubitori ai literaturii și ai științei, de iubitori sinceri [...] În primii ani ai acelor întîlniri s-a urmărit cu stăruință citirea mai tuturor operelor literaturii române de pînă atunci, bune, rele, cum erau, și pe temeiul unor asemenea citiri se iscau discuții: observații critice, încercări de stabilire a unui teren comun de înțelegere, teorii conduse la extrem și apoi limitate spre o aplicare mai firească, expuneri științifice despre estetică, despre limbă, despre scriere, despre alte multe obiecte ale gîndirii omenești; și se formase astfel o atmosferă de preocupări curat intelectuale, orele petrecute o data pe săptămîină la Junimea stăteau în cel mai mare contrast cu viața de

toate zilele, erau o lume aparte, un vis al inteligenței libere, înălțat deasupra trivialităților reale”.

O astfel de atmosferă, idealizată poate din cauza imaginii retrospective, nu putea să dureze foarte mult. În momentul în care Maiorescu fundamentează teoria sa asupra culturii, așadar o anumită ideologie definită printr-un conservatorism care se revendică de la o mișcare evoluționistă engleză, apar și opinii diferite. Prelecțiunile înseși suscitaseră discuții contradictorii și nu întâmplător George Panu vorbea despre triumful junimiștilor noi asupra celor vechi prin întoarcerea către elementul național.

Diferențele apar atunci când junimiștii, pe baza acestei ideologii, intră și în viața politică. Din 1871 ei participă la alegerile de deputați, formează un grup politic independent, numit *Junimismul*, grup care se identifică parțial cu doctrina conservatoare, cochetând însă și cu liberalismul moderat, și chiar participă la guvernare. Pe motive politice se produce ruptura între P. Carp și restul Junimii. Spre sfârșitul vieții lor, dar și din motive personale, nu numai ideologice, nici Creangă, nici Caragiale nu se mai consideră junimiști, ci intră în grupuri ale adversarilor.

Aceste adversități nu înseamnă însă distrugerea unei unități inițiale, datorate unor afinități intime și unui spirit larg comprehensiv, constructiv, care permitea existența diversității în unitate. De altfel, emblema societății era “intră cine vrea, rămîne cine poate.”

În necrologul de la moartea lui Leon Negruzzi, din 1890, Maiorescu observa că la Junimea au stat alături „înaltul visător Eminescu” și „nemilosul observator Caragiale”, „închisul estetic Burghel” și „vîrtosul glumeț Creangă”, „melancolicul Rosetti” și „umoristicul Iacob Negruzzi”. Dar lista construită prin astfel de polarități este mult mai mare. În epoca de vîrf, junimea avea peste 70 de membri, unii dintre ei, figuri cu totul originale – despre care vorbește Negruzzi în „Dicționarul Junimii”. Era firească existența unor divergențe, însă peste aceste divergențe a existat un spirit junimist, o anumită convergență, un liant spiritual. Tudor Vianu este cel care vorbește despre aceste elemente comune, precum spiritul filosofic, spiritul oratoric, gustul clasic și academic, ironia și spiritul critic.

Ca societate născută oarecum spontan, prin afinități, Junimea are o evoluție organică. S-a constatat, de altfel, că ea parcurge mai multe etape distincte. O clasificare în acest sens face Tudor Vianu și el folosește drept criteriu existența revistei „Convorbiri literare” și anume întâmplări legate de viața întemeietorilor Junimii. O primă etapă ar ține pînă la 1874, cînd Maiorescu, devenind ministru al Instrucțiunii Publice, se mută la București. Este, în fond, etapa fundamentală a Junimii pentru că acum au fost elaborate

principiile sociale și estetice ale Junimii, acum s-au purtat luptele cu latiniștii și cu ardelenii pe terenul limbii și ortografiei, tot acum s-au desfășurat polemicile cu Hasdeu, cu revistele din București ale acestuia și cu bănuștii în chestiuni de drept, adversități ce au favorizat crearea unui program coerent. Pe de altă parte, în această epocă junimiștii câștigă adeziunea lui Alecsandri și „sînt descoperiți” Eminescu și Creangă.

A doua etapă ar fi durat din 1874 pînă în 1885, an în care se mută și Negruzzi la București, luînd cu sine și revista. Pînă în 1883, Negruzzi continuă să conducă singur revista, pentru ca pentru alți doi ani să-și asocieze un comitet (din care făceau parte Brătescu-Voinești, P.P. Negulescu, Rădulescu-Motru), pentru ca din 1895 revista să fie preluată cu totul de acest colectiv. Ședințele de la Iași se dublează cu altele la București, nemaiavînd consistența și farmecul pe care Maiorescu îl invocă în articolul despre Leon Negruzzi.

Pentru Vianu, o a treia etapă, motivată politic și centrată pe lupta dintre junimiști și socialiști, ar dura pînă în 1900, pentru ca, pînă la sfîrșitul perioadei interbelice, cînd dispare revista „Convorbiri literare”, să poată fi stabilite alte momente ale spiritului junimist încă în acțiune. De aceea, această periodizare ar putea părea neconvingătoare, prea laxă, cu atît mai mult cu cît, trecînd în mîna unor filozofi sau istorici, discipoli ai lui Maiorescu, revista să se rupă treptat și total de literatură, lunecînd în cele din urmă spre dreapta naționalistă. De fapt, „Junimea” ca spirit constitutiv și ca atmosferă caracteristică nu mai exista de multă vreme și nu întîmplător Maiorescu își încheia necrologul din 1890, invocat anterior, prin a întreba retoric „unde sînt acele vremuri și unde sînt acei oameni”. Pentru Titu Maiorescu Junimea însemna în primul rînd momentul ieșean cu tot entuziasmul acelor vremuri de început.

O altă imagine asupra biografiei Junimii propune George Munteanu, periodizarea folosind drept criteriu dinamica ideilor societății. O primă etapă ar dura pînă în 1872, cînd apare studiul lui Maiorescu *Direcția nouă în poezia și proza română*, și ar reprezenta momentul negațiilor, al atitudinilor critice, al severității inflexibile. Acum apar *O cercetare critică*, *Observări polemice*, alte eseuri în care probleme teoretice se dezbat pe fondul unor atitudini ferme față de pozițiile contemporanilor. Prin „moment critic” nu ar trebui să înțelegem doar un sens distructiv, pentru simplul fapt că în aproape toate aceste articole, Maiorescu distruge din nevoia de a construi temeinic, el oferind imediat niște „soluții”. Nu este vorba, cum s-a susținut, de o „negare de dragul negării”. Acum se elaborează principiile filosofice, estetice, chiar social-politice definitorii pentru Junimea, acum Junimea contribuie decisiv la crearea ortografiei limbii române. În această etapă se creează

instrumentele de lucru, se duc luptele pentru limba literară și pentru cea mai raționalizată ortografie, se elimină confuzia între valorile estetice și cele de altă natură ale unei opere literare. În toate domeniile se militează pentru impunerea adevărului, prin adevăr înțelegându-se necesitatea organică a existenței unui anumit fapt. Această bătălie pentru adevăr constituie primul element de unitate al operei lui Titu Maiorescu.

A doua etapă este una programat constructivă, manifestată între 1871 și 1886, etapă prin care, pe fondul afirmării unor principii parcă deja asimilate, apare creația lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici. Maiorescu vorbește despre existența unei *noi direcții* care s-ar caracteriza prin “simțămînt natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene și totodată prin păstrarea și accentuarea elementului național”.

În 1886 apare articolul *Poeți și critici*, în care Titu Maiorescu consideră că acțiunea critică de îndrumare s-ar fi încheiat din moment ce modelele dorite fuseseră impuse. După acest an, vreme cam de două decenii, pînă la apariția sămănătorismului și poporanismului, ar urma declinul.

Activități de consolidare a cunoștințelor:

1. Enumerați principalii membri ai grupării junimiste.
2. Prezentați activitatea grupării *Junimea*, plecînd de la cele trei principii identificate de A.D. Xenopol.
3. Detaliați avantajele și dezavantajele celor două periodizări (Tudor Vianu, George Munteanu) făcute activității *Junimii*.
4. Scrieți un eseu (aprox. 4.000 de cuvinte) cu tema: *Pașoptism și junimism în cultura română*.

2. TITU MAIORESCU

Repere biografice. Formația spirituală

Înrudit prin mamă cu Petru Maior, prin tată cu Timotei Cipariu, Titu Maiorescu se naște în 1840 la Craiova, unde tatăl său era directorul liceului. Ioan Maiorescu avea să fie un pașoptist înfocat, cu studii istorice și filologice, preocupat de latinitatea limbii române și de vechimea românilor în Transilvania. Există o frază memorabilă a lui Titu Maiorescu privind ascendența sa: “eu sînt fiu de profesor, tatăl meu, profesorul, era fiu de țăran și eu sînt nepot de țăran”. În fond, spirit antipașoptist, fiul nu numai că se desprinde de ideile tatălui, dar își și caută o altă autoritate morală.

După ce tatăl său a fost exilat la Viena, în 1850 Titu Maiorescu devine elev al gimnaziului român din Brașov – chiar debutează în această calitate, întrucît cuvîntarea lui de la sfîrșitul anului școlar se publică în „Foaie pentru minte, inimă și literatură” –, iar în 1851 ajunge la Viena, unde e înscris la Academia Theresiană, pe care o absolvă în 1858 ca șef de promoție. Este o epocă extrem de importantă pentru formația sa intelectuală și probabil că mediul străin i-a cultivat în exces și personalitatea, și orgoliul. Acum își construiește conștiința de intelectual și patriot, și are dreptate Constantin Noica să vorbească despre „tinerețea dîrză” a lui Titu Maiorescu.

În 1857, într-o scrisoare, recunoaște importanța întîlnirii cu filozofia și cu logica, și o frază precum aceea care urmează este în măsură să explice dualitatea personalității maioresciene îndreptate în același timp către abstractizare, conceptualizare, sistem, și către datele imediate ale vieții concrete, către un utilitarism situat dincolo de nevoile sale imediate: “Pentru direcțiunea mea științifică a fost de cea mai mare însemnătate cunoștința cu privirea generală a filozofiei și cu logică, această știință așa de extrem de interesantă. Ea m-a adus să năzuiesc spre cea mai bună formulare a cugetării, spre o exprimare fără greșeli, scurtă, adevărată, spre o ferire de acele cuvinte umflate și goale pe care tinerii sînt așa de aplecați să le întrebuițeze. Ea mi-a insuflat întîi, într-adevăr, iubirea pentru o direcție de gîndire de care niciodată nu mă voi despărți”.

Își propune acum să scrie o istorie a românilor completă, în germană, și asta îl va „costa”, cum zice el, vreo 12 ani, își propune să-i implice pe toți tinerii în „reorganizarea Principatelor, pentru fundarea Universității române, pentru întemeierea unei reviste care să concentreze activitatea literară și științifică”. Acum și aici se formează rădăcinile proiectului cultural maiorescian, care are la bază o atitudine critică severă față de realitățile culturale din țară. El resimțea acut superficialitatea Principatelor și o pune pe seama influenței exagerate a spiritului francez. Etapa aceasta, a Academiei Theresiene, dezvoltă în Maiorescu o tenacitate extraordinară, care a găsit terenul adecvat pe o structură de ardelean devotat. La 15 ani Maiorescu începe să țină un jurnal al formării sale intitulat *Însemnări zilnice*, jurnal care înregistrează nu numai dorința lui Maiorescu de a se desăvîrși ca om și ca intelectual, ci și imperioasa nevoie de a se impune și de a fi recunoscut ca autoritate. „O să le arăt eu măgarilor de vienezi ce e un român”, notează la un moment dat, iar altă dată: „Dacă sunt 10, dintre 280 (de elevi), care mai vorbesc cu mine. Aceștia sînt numiți discipolii mei, iar eu însumi maestrul”.

În această epocă Maiorescu studiază franceza, engleza, italiana, germana, latina, învață să cînte la flaut, pătrunde în universul literaturilor germană, franceză, engleză, studiază deja filozofie, este posedat, în fond, de o sete de cunoaștere cel puțin la fel de mare ca nevoia de a se impune.

În 1859, la Universitatea din Berlin – unde se înscriesese în toamna anului anterior – i se refuză înscrierea la doctorat și de aceea se mută la Giessen unde obține foarte repede un doctorat în filozofie, cu *magna cum laude*. În toamna aceluiași an merge cu o bursă la Paris pentru a obține licența în litere la Sorbona – și o obține ușor prin echivalarea doctoratului în filozofie; în 1861 devine licențiat în drept (susține examenele de patru ani în doi ani). În Berlin și Paris este deja o personalitate cunoscută, intrînd mai ales în mediile filozofice ale acestor centre culturale, cu atît mai mult cu cît în 1860 publicase la Berlin *Considerații filozofice pe înțelesul tuturor*.

Deși influențat de Hegel, Maiorescu nu rămîne tributari unui singur sistem filozofic, ba mai mult, se apropie de unii dintre adversarii hegelianismului, în mod special de Herbart, un filozof pentru care *relația* dintre anumite domenii ale spiritului uman este mai importantă decît domeniile în sine. Or tipul de om conceput de Titu Maiorescu – și lucrul acesta are consecințe asupra imaginii pe care criticul și-o propune sieși – este filosoful aflat în strînse relații cu lumea și societatea, presupunînd unirea vocației filozofice cu vocația practică. Filozoful nu este ascetul izolat în bibliotecă sau într-un protector turn de fildeș, ci este omul implicat decisiv în existența cetății.

În cazul lui Maiorescu, cugetarea teoretică, gândirea sistemică devine un instrument în acțiunea practică, se supune nevoilor vieții și societății, principiul moral absolut necesar pe care el îl instituie și îl respectă fiind cultul *adevărului*, categorie ontologică și nu morală. În fond, aproape toate studiile de estetică, de teorie a culturii, de lingvistică pe care Maiorescu le elaborează, deși impun înainte de toate prin rigoarea demonstrativă, au cauze în realitățile imediate, pe care junimistul își propune să le restructureze în funcție de propria voință de a construi.

Întors în țară în 1863, după o scurtă perioadă bucureșteană, este trimis de Al. I. Cuza la Iași să reorganizeze învățământul din Moldova. Chiar în primul an editează un anuar al gimnaziului, ajunge, în 1863, director al Institutului Vasilian din Iași, are o evoluție extrem de rapidă, pentru că în 1863 este deja decan al Facultății de Litere și din septembrie 1863 până în 1867 rector al Universității.

Aproape tot ce publică sau gândește Maiorescu acum face parte din „preistoria” sistemului său cultural și estetic de mai târziu. În 1863, de exemplu, publică în „Anuariul gimnaziului” o disertație intitulată *Pentru ce limba latină este chiar în privința educației morale studiul fundamental în gimnaziu*. Titu Maiorescu pare preocupat încă de acum de chestiunea „moralității” pe care o rezolvă exact în termenii în care o va face mult mai târziu în studiul despre Caragiale. Limba latină i se pare că „ar corespunde acelei educații care urmărește nimicirea egoismului și depășirea ocupațiilor minore”, punerea individului în slujba neamului. „A scoate egoismul sau mai bine individualismul din fiecare om și a-l supune pe acesta unei sfere superioare, adică întrucât este cetățean, statului și disciplinei” este menirea educației și a instrucției în viziunea lui Titu Maiorescu. De asemenea, în 1863, când este trimis la Berlin să studieze organizarea școlilor normale de acolo, Maiorescu trage concluzia că „organizarea va trebui să fie potrivită cu împrejurările noastre și nu copiate de altundeva”.

La Universitatea din Iași, Maiorescu ține cursuri de istorie universală, filozofie, mai târziu, la București, va preda logica, însă activitatea sa didactică și culturală a fost dublată de una politică. În 1874 ajunge Ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice, ulterior, Ministru de Externe și chiar Prim Ministru. După 1890, pare să renunțe aproape total la viața literară, pentru a se manifesta aproape exclusiv în plan politic. Toate aceste reușite și intransigența apoliniană a lui Maiorescu au atras cu sine o serie de adversități și multe înscenări. I s-a contestat la un moment dat cetățenia română, a fost destituit de la Universitate, e acuzat de abuzuri de putere și, pentru că oferise burse unor tineri precum Eminescu, Slavici, Xenopol, Spiru Haret, chiar de delapidare.

Ca profesor, Titu Maiorescu a lăsat în urma sa o serie de discipoli extrem de importanți pentru viața culturală și pentru gândirea filozofică românească, precum Ion Petrovici, Mihail Dragomirescu, Simion Mehedinți, P.P.Negulescu ș.a. Era un orator strălucit și a impus un model academic, cu o ținută intelectuală impecabilă, asemenea unui olimpian aflat departe de „zgomotul și furia” cotidiene. Referindu-se la profesorul Maiorescu, Ion Petrovici, unul dintre discipoli, spunea, că “n-aveai înaintea un profesor care explică, ci un preot care oficiază”.

Maiorescu moare în timpul primului război mondial, la 1 iulie 1917, lăsând în urmă imaginea unui olimpian însingurat, superior, abstras concretului și vieții zilnice.

Împotriva acestei păreri, se poate vorbi astăzi, și cu argumente, de o fire mult mai complexă. Lucrul acesta a fost constatat după ce s-au publicat *însemnările sale zilnice*, jurnalul ținut de Maiorescu de la 15 ani până spre sfârșitul vieții, care a scos în evidență faptul că personalitatea maioresciană este creația unei rare disciplinări a spiritului, întâlnită ulterior numai în cazul lui Mircea Eliade.

Maiorescu își propune să fie un model, iar etica sa este cenzurată voluntar, deliberat, în funcție de proiectele pe care le gândește. Cum s-a spus deja, sub masca regală a seninătății se ascunde un spirit febril, mistuit, înainte de alte obsesii, de ideea formării propriei sale personalități. Cioculescu îl numea “un erou al voinței” – avea o voință extraordinară și o logică sclipitoare – iar modelul la care se raporta Maiorescu era Goethe, modelul solar, mediteranean, clasic, care însemna și o multilaterală manifestare a spiritului din dorința de a se impune adecvat în toate domeniile cerute de momentul istoric. În realitate, masca aceasta de olimpian impenetrabil, care presupune demnitate, detașare de cotidian, atitudine de magistru, ascunde o viață interioară bogată, cutreierată de furtuni romantice și o extraordinară febrilitate legată de propria devenire. Din tinerețe este orbit parcă de obsesia propriei personalități. Este lucrul care a permis tot felul de interpretări, cel mai adesea nefavorabile lui Titu Maiorescu.

Călinescu spune, de exemplu, că Titu Maiorescu este un „Tănase Scatiu superior”. O imagine asemănătoare propusese Iorga, care vorbea de insensibilitatea junimistului. Un studiu din 1987, al lui Al. Dobrescu (*Introducere în opera lui Titu Maiorescu*), este de-a dreptul demitizant susținând că „singura formă fără fond în vremea lui Titu Maiorescu este Maiorescu însuși”. Și alte interpretări vorbesc despre faptul că, orbit de propria-i poziție socială, Maiorescu ar fi transformat Junimea într-o tribună publică proprie de unde și recruta discipoli în interes personal.

Evident că un sîmbure de adevăr există aici, însă la fel de adevărat este că Maiorescu nu urmărește parvenirea, ci îndreptarea neamului. Într-o societate plină de demagogi la nivelul vieții publice, în care colcăia balcanismul, el înțelege că, pentru a se impune cu o autoritate inflexibilă, care să aibă efect asupra celorlalți, trebuie înainte de toate să se construiască pe sine diferit. Rigiditatea, aparenta insensibilitate, indiferența superioară, caracterul apodictic al afirmațiilor, toate acestea erau necesare pentru ca proiectul său privind ideea națională să reușească.

Un astfel de lucru are în vedere Lovinescu, atunci cînd rezolva dilema spunînd că „simțul de datorie față de țară și societate s-a amestecat cu o nobilă cultivare a personalității în ceea ce are mai înalt și mai onorabil”. Vanitatea, pretinsul egoism, superbia cu care-și tratează adversarii, toate acestea evident că au și cauze temperamentale, dar sînt masca pe care Titu Maiorescu o poartă, conștient fiind că doar în felul acesta ar putea să reușească în încercarea sa de a schimba profilul moral al societății românești.

Olimpianismul lui Titu Maiorescu înseamnă proiect cultural, dar și structură antinomică, vocația abstractizării fiind complementară nevoii de implicare în cotidian. Spunea Pompiliu Constantinescu: „Raționalist și pragmatist, Maiorescu și-a transformat instinctele, intuițiile în personalitate socială, în voință de a stăpîni. Lipsit de fantezie, dar nu și de sensibilitate, afîit umană cît și estetică, Maiorescu s-a creat pe sine, s-a obiectivat în forma personalității directe, active”. Olimpianismul este, în fond, forma prin care filozoful se implică în viața imediată, oferindu-se ca model și obligînd societatea să-l urmeze. În acest caz, nu este deloc inadecvat să se vorbească de patriotismul lui Titu Maiorescu. Dar patriotismul lui Titu Maiorescu e total diferit de cel al predecesorilor, pentru că el opune entuziasmului și utopiei pașoptiste spiritul critic și constructiv.

Teoria maioresciană asupra culturii

Diversitatea preocupărilor lui Titu Maiorescu, de la logică la lingvistică și de la literatură la politică, nu înseamnă deloc o risipire în domenii incompatibile, ci, dimpotrivă, subordonarea tuturor acestor preocupări unor principii comune privitoare la evoluția societății și la identitatea culturii române. Mai mult decât atât, fără a fi o filozofie a culturii, teoria sa asupra culturii are un *suport filozofic* și se subordonează unui cuprins mai larg, integrator. La o privire de ansamblu, este evident că, în mod implicit, toate atitudinile lui Maiorescu în plan politic, lingvistic, literar etc. se datorează unei concepții unitare, acest fapt dezvăluindu-i caracterul de sistem. Pe de altă parte, Maiorescu își subordonează această teorie unui program diacronic și unei strategii care, pe lângă faptul că asigură convergența problemelor puse în discuție, dezvăluie că tot ceea ce face Maiorescu nu este rodul întâmplării, al accidentului, ci al unei conștiințe clădite pe ideea de *misiune*. El are tot atitudinea unui întemeietor, dar nu entuziast și utopic, cum fuseseră pașoptiștii, ci a unuia dominat de spirit critic și de spirit disociativ., pe fondul unei concepții *evoluționiste* asupra culturii, lucru mărturisit la un moment dat de Maiorescu în *Istoria contemporană a României*: „Cu modul de *judecată istorică* ce predomină între noi, mai mult englezește evoluționar, decât franțuzește revoluționar, așa-numita regenerare de la 1848 nu ne părea să aibă gradul de importanță ce i-l atribuiau liberalii din Muntenia. Fără îndoială, mișcarea de la '48 avusese însemnătatea ei, întrucât manifestase, cu oarecare răsunet în Europa, deșteptarea conștiinței naționale în românii din Principate și voința lor de a se dezvolta în conexitate cu civilizația occidentală. Dar ce organizare politică, înlăuntrul acestei tendințe generale, oamenii de la '48 nu au lăsat și nu au avut nici o concepție reală. Constituția din 15 iunie 1848, de pe «cîmpul libertății» de la Filaret, cu cele 22 de articole ale ei, era o operă de fantezie, fără valoare practică”.

Strategia invocată anterior este evidentă atunci când constatăm că Maiorescu publică în 1868 studiul *În contra de azi în cultura română* și în 1872, la numai patru ani distanță, *Direcția nouă în poezia și proza română*, studiu care urmărește să demonstreze valabilitatea principiilor formulate anterior și implicit necesitatea lor, întrucât consecințele avute în vedere de critic s-ar fi desfășurat conform previziunilor. În fond, este suficient să citim doar cele două titluri, complementare, fără îndoială, nu numai pentru a vedea obiectivele urmărite de Maiorescu, dar și pentru a bănuși că în spatele lor se ascunde un

program preexistent, care, deși contrazis poate parțial de realitatea faptelor, a provocat realitatea însăși să se dezvolte într-un anumit fel și să respecte modelul teoretic.

Trebuie precizat că deși se referă la poezie și proză, acest al doilea studiu are semnificația unei replici la articolul anterior și prin metonimie se referă la întreaga cultură. Strategia constă în faptul că, în mod deliberat și cu consecințele care decurg de aici, Maiorescu începe prin a *nega* și distruge, și o face cu o intransigență dusă pînă la absurd, pentru ca apoi să *construiască*. El neagă în fond o direcție “veche”, aceea reprezentată de liberalismul pașoptist, agent al unei *influențe modelatoare*, pentru a putea clădi direcția “nouă”, pe care ar reprezenta-o creația literară a Junimii și viziunea ei asupra culturii, cu repercusiunile firești în plan politic.

Întrebarea care se pune este dacă numai în patru ani Maiorescu a reușit într-adevăr să schimbe identitatea literaturii și implicit a culturii române, sau dacă nu cumva această strategie a unei *metamorfoze în trepte* nu rămîne decît un simplu construct mental? E posibil de asemenea să ne întrebăm dacă lucrurile nu ar fi evoluat astfel în orice condiții, intrînd într-un fel de logică interioară a istoriei.

Primul dintre aceste studii începe prin a afirma că revista „Convorbiri literare” a publicat „un șir de cercetări critice asupra lucrărilor mai însemnate prin care s-a caracterizat cultura română în timpul din urmă, asupra poeziei de salon și poeziei populare, asupra etimologismului d-lui Cipariu și *Lepturarului* d-lui Pumnul, asupra dreptului public al românilor după școala Bănuțiu și asupra limbei române în jurnalele din Austria”. Or în toate aceste intervenții publice ale lui Maiorescu se poate observa că sînt folosite cîteva principii care stau la baza concepției sale asupra culturii formulate în studiul din 1868, teorie cunoscută și sub numele de teoria *formelor fără fond*.

De exemplu, atunci cînd vorbește *Despre scrierea limbei române*, Maiorescu refuză atît purismul etimologic, cît și fonetismul radical, apelînd la ideea că limba are propria ei existență, de fapt o organică evoluție care nu trebuie ignorată sau abolită din motive politice sau de altă natură. De altfel, în 1881, cînd discută despre neologisme, principiul pe care îl afirmă Maiorescu este acela al păstrării identității limbii.

Aceeași atitudine este exprimată cu consecvență și atunci cînd Maiorescu vorbește despre principiile dreptului roman despre care discipolii lui Bănuțiu credeau că ar putea fi folosite în societatea română. Maiorescu este, dimpotrivă, de părere că dacă societatea a evoluat, atunci, evident, și concepția juridică trebuie să fie expresia unei anumite deveniri. Este limpede că domeniul la care se referă teoreticianul culturii este

privit ca un *organism* și că oricare fapt trebuie să fie consecința unei deveniri interioare, determinate de principii inerente fenomenului ca atare.

Sintagmele pe care le folosește Maiorescu pentru a denumi această realitate și care pot fi considerate niște veritabile concepte sînt *fundamentul dinlăuntru* și, mai târziu, *intuiția premergătoare*.

De fapt, aceste concepte exprimă la Maiorescu ideea de *adevăr*. Atunci cînd acuză de neadevăr anumite realități, fie ele politice, culturale, sau literare, el vizează absența acestei deveniri organice, a acestei intuiții premergătoare care să se transpună în fapt. Pe baza acestei concepții, el refuză *revoluțiile*, indiferent de domeniile în care s-ar manifesta, în favoarea progresiei motivate logice și cerute de anumite date preexistente.

În eseu *În contra direcției de azi în cultura română*, Maiorescu acuză generația pașoptistă că în locul „barbariei orientale” și a „letargiei” de pînă la 1820, ea a adus „lustrul” dinafară, în speță de sorginte franceză, pe care l-a copiat cu metodă. Acuzația este severă și neiertătoare, eliminînd din start orice circumstanțe atenuante: „*Nepregătiți precum erau și sînt tinerii noștri, uimiți de fenomenele mărețe ale culturii moderne, ei se pătruseră numai de efecte, dar nu pătruseră pînă la cauze, văzură numai formele de deasupra ale civilizațiunii, dar nu întrevăzură fundamentele istorice mai adînci, care au produs cu necesitate acele forme și fără a căror pre existență ele nici nu ar fi putut exista*”. Cauza acestui fenomen este pusă de Maiorescu pe seama unei „superficialități fatale”, a unei „vanități” care urmărește, „chiar cu disprețul adevărului”, transmiterea către occidentali a unei imagini favorabile despre români, în fine, pe seama unui entuziasm juvenil, sedus de iluzia că civilizația occidentală ar putea fi transplantată mecanic pe teren românesc. Maiorescu nu-și propune decît să denunțe fără nici un fel de rezerve această „*rătăcire totală a judecării*”, periculoasă, crede el, pentru însăși identitatea neamului românesc, cu atît mai mult cu cît, explicabil istoric, faptul se bucură de o apreciere superlativă printre contemporani: „*ceea ce surprinde și întristează în aceste produse, precizează el, nu este eroarea lor în sine, căci aceasta se explică și uneori se justifică prin împrejurările timpului, dar este eroarea judecării noastre de astăzi asupra lor, este lauda și suficiența cu care se privesc de inteligențele române ca adevărate fapte de știință valabilă, este orbirea de a nu vedea că zidirea naționalității române nu se poate așeza pe un fundament în mijlocul căruia zace neadevărul*”.

În aceste condiții, „vițiul” radical în toată direcția de astăzi a culturii noastre este *neadevărul*, „neadevăr în aspirații”, în politică, neadevăr în poezie, neadevăr în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public: „*Înainte de a avea partid*

politic, care să simță trebuința unui organ, și public iubitor de știință, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice și reviste literare și am falsificat și disprețuit jurnalistică. Înainte de a avea învățători sătești, am făcut școli prin sate, și înainte de a avea profesori capabili – spune Maiorescu –, am deschis gimnazii și universități și am falsificat instrucțiunea publică”, iar atacul vizează în continuare activitatea științifică, societatea academică, conservatorul ori teatrul național. Concluzia, tăioasă, ar fi trebuit să înpăimînte: „Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituțiune. Dar în realitate toate aceste sînt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stații fără trup, iluzii fără adevăr”.

Atitudinea lui Maiorescu este extrem de violentă și inflexibilă, dar ea nu este rodul nevoii de a se impune cu orice preț printr-o răsturnare spectaculoasă care să atragă atenția, ci consecința unei dăruiri totale *ideii naționale*, privite însă în esența ei, și ideii de „regenerare a spiritului public”. El este înpăimîntat pe de o parte de ruptura dintre „clasele mai înalte ale românilor”, purtătoarele acestei civilizații de împrumut, și „singura clasă reală la noi care este țaranul român”, iar pe de altă parte de posibila revelație a occidentului, care ar putea descoperi în cele din urmă „artificiul și toată caricatura” civilizației românești. Maiorescu este înpăimîntat de „încurajarea blîndă a mediocrităților” și de faptul că prin cultivarea formelor fără fond, se distruge chiar fondul care ar trebui să fie cultivat și, de aceea, soluția pe care o propune capătă dimensiuni care par excentrice. „Este mai bine să nu facem o școală deloc decît să facem o școală rea, mai bine să nu facem o pinacotecă deloc decît să o facem lipsită de arta frumoasă [...]; mai bine să nu facem deloc academii, cu secțiunile lor, cu ședințele solemne, cu discursurile de recepțiune, cu analele pentru elaborate decît să le facem toate aceste fără maturitate științifică ce singură le dă rațiunea de a fi”.

Peste ani această atitudine se nuanțează foarte mult și pericolul reacționarismului este depășit printr-o viziune precaut evoluționistă. Am putea spune că Maiorescu însuși se revizuieste, așa cum face și în *O cercetare...*, pentru că, în timp, realitatea reprezentată de pașoptiști nu mai este respinsă în bloc, tendința violent demistificatoare de la început fiind înlocuită de o poziție recuperatoare.

Noua direcție ar rezolva dilema *naționalism / cosmopolitism*, întrucît, „spre deosebire de cea veche și căzută, aceasta se caracterizează prin simțimînt natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor ce omenirea întregă le datorește civilizației apusene și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național”. Cauza imediată a acestei

poziții o reprezintă și dorința lui Maiorescu de a replica acuzațiilor de cosmopolitism, și nevoia de a răspunde prin câteva principii erorilor lingvistice ale momentului, dar ceea ce face el în cele din urmă nu este altceva decât structurarea societății române moderne. Oricum, acuzația de cosmopolitism, adică de negare a ideii naționalității în favoarea utopiei unei comunități supranaționale, se dovedește din start mistificatoare și Maiorescu afirmă explicit că și el, și ceilalți membri ai Junimii ieșene sînt „partizani ai ideii naționalității”. Tot aici, însă, intuind cauza și suportul unei astfel de acuzații, precizează: *„Este dar dovedit că societatea «Junimea» din Iași nu e cosmopolită, că în Convorbirile literare s-a susținut totdeauna ideea naționalismului de către fiecare dintre noi, dar – ce e drept – nu ca pretext pentru a ascunde sub drapelul și sub strigătul lui «Ștefan cel Mare» și «Mihai Viteazul» toate mizeriile și cruditățile celor nechemați și nealeși, ci ca punct de pornire pentru o dezvoltare mai energică și mai conștientioasă a activității literare și științifice în mijlocul poporului român”*. Cel mai bine a definit punctul de vedere maiorescian, atrăgînd atenția asupra specificului acestui, Eminescu, și încă din 1871, în articolul său *Naționalii și cosmopoliții*, scris în vederea Serbării de la Putna: *„Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este, după cît știm noi, naționalitatea în marginile adevărului. Mai concret: ceea ce-i neadevărat nu devine adevărat prin împrejurarea că-i național; ceea ce-i injust nu devine just prin împrejurarea că-i național; ceea ce-i urît nu devine frumos prin aceea că-i național; ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i național”*.

Oricum, la sfîrșitul studiului său din 1872 Maiorescu abandonează tonul inflexibil, știind că „a da înapoi e cu neputință” și că singura soluție rămasă este conștientizarea „claselor culte” de responsabilitatea pe care o au. Ignorarea faptelor realizate de pașoptiști și a contactului cu viața occidentală nu mai este posibilă, distrugerea lor, nicidecum, și atunci prezentul trebuie să-și asume misiunea de a culturaliza masele, de a realiza un echilibru între ele și formele de civilizație occidentală, de a stimula ridicarea fondului la nivelul formelor de civilizație împrumutate deja.

Criticismul maiorescian („Critica, fie și amară, numai să fie dreaptă, este un element neapărat al susținerii și propășirii noastre”) se referă la această realitate a societății românești. Cu acest sens, de *critică generală*, de *sinteză generală în atac*, folosește Maiorescu cuvîntul “critică” în 1886 cînd, în *Poeți și critici*, susține că misiunea critică s-a terminat și critica a devenit inutilă.

Acceptată de mai toți junmiștii, devenită de altfel ideologia Junimii, această teorie va fi contrazisă de unii dintre membrii societății, cel mai răsunător exemplu fiind acela al lui A.D. Xenopol.

Trebuie precizat, totuși, că teoria maioresciană nu este originală. Originală este doar inflexivitate dusă pînă la absurd, necesară pentru a avea consecințele vizate de Maiorescu, originală este strategia prin care, într-o oarecare măsură forțat, Maiorescu adaugă repede momentului negării un moment al afirmării valorilor, originală este, de asemenea, anvergura sistemului maiorescian, care cuprinde toate sferele vieții publice, și lingvistica, și literatura, și politica momentului.

Această critică a formelor goale o făcuseră, de altfel, și unii pașoptiști, precum Kogălniceanu sau Bălcescu, invocați de Lovinescu atunci cînd acesta vorbește de „accente critice prejunimiste” și, poate mai mult decît ei, Alecu Russo. În 1850, din nevoia de a legitima revoluția pașoptistă, Bălcescu spunea: “Revoluția generală fu ocazia, iar nu cauza revoluției române. Causa ei se pierde în zilele veacurilor”, iar Kogălniceanu spunea că „Țara noastră nu prin grabnice și zgomotoase schimbări se poate ridica, ci prin reforme blînde și graduale”. Hasdeu susține același punct de vedere vorbind despre aceleși forme goale ca despre niște “haine fără trup”.

Pe de altă parte, există un context european – asupra căruia insistă Tudor Vianu în studiul său din *Isoria literaturii române moderne*, în care atitudinea lui Maiorescu se integrează. Este vorba de o întreagă mișcare de restaurare, care s-a manifestat în Anglia, care contesta eficiența și valabilitatea principiilor revoluției. Pe bună dreptate Tudor Vianu numește critica maioresciană „un moment al gîndirii postrevoluționare”, punînd poziția lui Titu Maiorescu în descendența opiniilor lui Ed. Burke, cel care în 1790, în *Reflexii asupra revoluției franceze*, susținea că statul este un organism viu, că schimbările politice trebuie să garanteze conservarea formelor, că oricare reformă trebuie făcută în acord cu stilul acestui stat. Hegel însuși, peste ani vorbește despre *spiritul poporului* (evoluția istorică se explică prin evoluția spiritului intern), concept înrudit, după părerea exegetului, cu *fondul* maiorescian. Situația pe care o propune Tudor Vianu merită reținută: „Aparținînd prin metoda întrebuintată momentului Restaurației, Maiorescu n-a cultivat totuși idealurile ei. Căci Restaurația era tradiționalistă, în timp ce Maiorescu dorea schimbarea stărilor noastre în sensul modern al civilizației apusene [...]. Nu punerea de acord a formelor cu vechiul fond de cultură al poporului va dori el, ci înălțarea acestui fond pînă la punctul în care să poată umple formele goale și iluzorii la început”.

ELEMENTE ALE ESTETICII MAIORESCIENE

Fără a fi articulate într-o viziune unitară și fără a fi corelate cu o implicare imediată în realitatea concretă a literaturii române, problemele de natură estetică fuseseră formulate pe teren românesc și înaintea lui Titu Maiorescu. Un Simion Bărnuțiu, de exemplu, a ținut, încă din 1858, un curs de estetică filosofică, mai întâi la Academia Mihăileană, apoi la Universitatea din Iași. Radu Ionescu, influențat de Hegel, publică în 1861 în „Revista română”, *Principiile critice*, în care deosebește între artă și știință și definește frumosul în termenii maiorescieni de mai târziu. „Adevăratul scop al artei, spune el, este reprezentarea idealului, care este cea mai înaltă expresiune a frumosului”, sau: „ideea frumosului este scopul oricărei creațiuni artistice”. Fără îndoială că ar trebui invocat numele lui Hasdeu care publică în 1863, în „Lumina”, *Mișcarea literelor în Egipt*, în care, în spirit maiorescian, definește creația artistică prin existența a trei nivele („puncturi”) ale operei: ideea poetică, graiul poetic, efectul poetic. Mai mult decât atât, ca Maiorescu mai târziu, Hasdeu raportează nevoia de a defini opera literară în sine, dincolo de contexte, la realitatea concretă a literaturii române, el făcând explicit, prin intermediul principiilor teoretice formulate, și critică literară. Cu toate acestea, nici unul dintre precursori nu are nici anvergura lui Maiorescu și nici autoritatea sa.

Autoritatea lui Titu Maiorescu se datorează în bună măsură și relației dintre vocația sa teoretică și pragmatismul său, unul pus în slujba realităților imediate chiar de factură națională. Se poate demonstra cu ușurință că multe dintre chestiunile teoretice pe care Maiorescu le abordează au cauze imediate la nivelul vieții practice. Eseul din 1867 despre poezie are drept cauză nevoia de a folosi criterii comune și de a rămâne consecvenți în antologarea poeziei române de pînă atunci. Studiul despre moralitatea operei de artă e provocat de acuzațiile aduse lui Caragiale în urma reprezentării teatrului său. Motive polemice stau la baza multora dintre intervențiile sale teoretice, fapt care demonstrează din plin că Maiorescu n-a fost numai o minte extrem de cerebrală, cu vocația sistematizării abstracte și a teoretizării, ci și una ancorată puternic în realitatea imediată a societății românești. Asta face ca principiile estetice maioresciene, cu toate revizuirile datorate unei flexibilități de gândire, să aibă o însemnătate deosebită în evoluția literaturii române, serii de discipoli preluându-i unele sau altele din idei și dezvoltându-le ulterior în sisteme

proprii. Maiorescu n-a fost absorbit, cum s-ar putea crede, de speculația teoretică în sine, deși este un teoretician prin vocație, nu s-a izolat niciodată, deși a părut multora că o face, într-un privilegiat turn de fildeș, ci mai degrabă a fost sedus de realitatea concretă, de imperativele acesteia, care a generat studiile și articolele sale și chiar meditațiile teoretice. Posibilele contradicții și revizuiți din opera maioreșciană se datorează în realitate tocmai acestei plieri pe lumea concretă care îi oferă prilejul unor reveniri discrete și a unor mutații, uneori decisive în înțelegerea caracterului uman al esteticianului. Împrejurările care reclamă anumite atitudini generează în cele din urmă anumite schimbări de perspectivă. Pe de altă parte, posibilele contradicții se datorează și faptului că sursele pe care le folosește Maiorescu sînt destul de diferite, exegeții descoperind idei din Platon sau din Aristotel, din Hegel și din Schopenhauer, dar și din Herbart.

Dincolo de concepția sa despre poezie (implicit despre artă) formulată în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, concepție de natură clasică, într-o foarte bună măsură, care asimilează, însă, și anumite elemente romantice sau moderne, Maiorescu se dovedește un spirit dissociativ extrem de rafinat prin cîteva din teoriile sale în probleme vitale pentru evoluția literaturii române și pentru înțelegerea literaturii în general, precum *autonomia esteticului*, *moralitatea operei de artă* și *impersonalitatea artistului*. Studiul din 1867 este un prilej pentru Maiorescu de a oferi o imagine sintetică asupra poeziei și artei, în care se află, însă, formulate *in nuce* toate aceste teorii, unele fiind dezvoltate ulterior în eseuri de sine stătătoare. Înainte de orice altceva, eseul acesta, unul de *estetică practică*, așa cum îl numește Maiorescu însuși, își propune să ofere o definiție a poeziei în genere, dar și un suport pentru judecata de valoare, un ghid care să-l îndrume nu numai pe cititor, ci chiar pe scriitor. De aceea, elementele de sinteză personală în care se recunosc influențe din Hegel, Schiller, Vischer, Herbart, Schopenhauer sau din Kant sa raportează la datele concrete oferite de poezia românească a momentului și la posibilele aplicații practice.

Din nevoi didactice și de sistematizare (el însuși vorbește despre *necesitatea* de „a marca în mod demonstrativ linia de separare între poezie și celelalte genuri literare”), Maiorescu își împarte studiul despre poezie în două capitole, *condițiunea materială a poeziei* și *condițiunea ideală a poeziei*, fapt care lasă impresia că esteticianul ar distinge, structural și chiar cronologic, între ceea ce s-ar putea numi formă și conținut, expresie și mesaj. În realitate, viziunea maioreșciană este ceva mai complicată, tocmai din nevoia resimțită acut de a elimina veleitarismul și impostura, adică inautenticitatea.

Tocmai din această cauză, *materia* unei poezii nu este, așa cum s-ar putea crede, cuvântul. În felul acesta, poezia nu poate fi redusă la simplul exercițiu ornant și nici un *experiment* realizat la acest nivel, lexical și, deci, formal, chiar dacă alte arte, precum pictura sau sculptura, ar fi reductibile în plan formal la un element strict material, precum culorile sau piatra: „Numai poezia [...] nu află în lumea fizică un material gata pentru scopurile ei”. Din nevoia explicitării indubitabile, Maiorescu folosește aproape un pleonasm pentru a spune că materia poeziei, indiferent dacă este vorba de cea epică, lirică sau dramatică, nu sînt cuvintele, devenite doar un *organ de comunicare*, ci *imaginile sensibile*, care trebuie *deșteptate în fantazia cititorului*. Deosebirea de proză, dar Maiorescu nu are aici în vedere creația epică în mod obligatoriu, ci mai degrabă proza neliterară*, se datorează faptului că aceasta din urmă folosește imaginile abstracte, adică *noțiuni reci, logice, dematerializate, idei teoretice*. Principiul are la bază teoria evoluției limbilor, a abstractizării lor progresive și deci a unei depoetizări organice, cuvintele pierzîndu-și, prin uz, miezul sensibil original. De aici menirea poetului: „*Dacă, precum am arătat, prin progresul logic al inteligenței limbistice într-un popor, gîndirea cuvîntului, care gîndire avea la început trup și suflet, și-a pierdut cu timpul trupul și și-a păstrat numai sufletul, un suflet rece și logic, oglindă credincioasă a rațiunii omenеști, poetul trebuie mai întîi de toate să încălzească acest product și să resusciteze în imaginațiunea auditoriului trupul evaporat din vechile concepțiuni de cuvinte*”. Și tocmai pentru că vrea să fie un ghid, Maiorescu precizează în continuare care sînt, concret, soluțiile de care dispune poetul, și anume: alegerea cuvîntului celui mai puțin abstract, folosirea adjectivelor și adverbilor, adică a *epitetelor ornante*, folosirea personificărilor, în fine, a *comparațiunii, metaforei, tropului, în genere*. În plus, Maiorescu atrage atenția că și aceste procedee pot intra în desuetudine prin folosirea lor abuzivă, exemplele folosite de el fiind „trei imagini așa de uzate și de abuzate, încît poeții cei tineri ar face bine să se ferească de ele: aceste sunt florile, stelele și filomelele”. Pe lîngă *noutatea* acestor figuri, se cere totodată *justețea* lor, fapt care ne plasează deja pe terenul unei estetici de factură clasică, care nu agreează îndrăznelile excesive în planul imaginarului. Iată-l, de exemplu, pe

* Spre sfîrșitul acestei părți a eseului său, Maiorescu afirmă: „Sperăm că din opoziția frapantă între exemplele din urmă și între poeziile citate mai nainte cetitorul va fi simțit deosebirea radicală ce desparte poezia de proză; fie aceasta simplă, fie rimată, și va fi de înțeles că înainte de a putea fi vorba de poezie, trebuie cel puțin să se împlinească condițiunea mehanică a oricărei opere de artă: aflarea materialului sensibil care pentru poezie consistă în imaginile sensibile deșteptate prin cuvinte”. Așadar, proza poate fi și proză ritmată, tot așa cum poezia poate fi și creație epică sau dramatică în versuri. De altfel, antologia publicată de Maiorescu cuprindea și

Maioreescu reproșându-i lui D. Petrino, în *Direcția nouă în poezia și proza română*, nu folosirea abuzivă a diminutivelor, nu retorica teatrală, semn al inautenticității, ci „exagerările bolnăvicioase ale fanteziei” dintr-un text care stă parcă sub semnul lui Baudelaire: „În mormînt, ah, mult e rece, / Mult e trist și-ngrozitor! / Dar din viața care trece, / Acolo trebui să plece / Orșcare muritor! / pe gurița ce odată / De iubire înfocată / Mii de sărutări primea / Suge-un vierme hrana sa. / Deci mi-i groază cînd gîndesc / Că în sînul pămîntesc / Inimile putrezesc”.

Condițiunea ideală a poeziei este o problemă care a suscitat mai multe discuții, mutațiile maioresciene de la un capitol la altul fiind de data aceasta flagrante. Eseul debuta, de altfel, cu o definiție a frumosului care relua aproape literal definiția hegeliană, cuvîntul *idee* fiind folosit aici ca sinonim pentru principiu original, absolut sau divinitate, din moment ce „adevărul cuprinde numai idei, pe cînd frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă”. Poezia ca mijloc de cunoaștere a esenței, fără a se subordona prin aceasta altui domeniu, ci, dimpotrivă, descoperindu-și adevărata condiție, face și obiectul unei disocieri ulterioare între artă și știință. *Rătăcirii științifice*, care înseamnă căutarea continuă, peste generații, a cauzei prime și a efectului ultim, și Maioreescu invocă aici imaginea simbolică a pietrii lui Sisif, arta îi opune „obiecte prezentabile sub forma limitată a sensibilității”, „idei cu început și cu sfîrșit”, aducînd în felul acesta satisfacția unei „liniști contemplative” și a unui „reapos intelectual”. În plus, prima parte a eseului lăsa să se înțeleagă că prin idee s-ar putea înțelege un mesaj, preexistent textului ca atare, care ar putea fi ornat într-un proces deliberat. Poezia n-ar fi în acest caz o artă a cuvîntului, ci una a re-prezentărilor, prin intermediul fanteziei, una a imaginilor plastice față de care cuvîntul nu are decît valoarea de mijloc de comunicare. Tot în acest sens, deși mai relativizant, atunci cînd abordează problema originalității artistului, spre sfîrșitul primei părți a eseului, Maioreescu preciza că „poetul nu este și nu poate fi totdeauna nou în ideea realizată: dar nou și original trebuie să fie în vestmîntul sensibil cu care o învălește și pe care îl reproduce în imaginațiunea noastră. Subiectul poeziilor, impresiunile lirice, pasiunile omenești, frumusețile naturei sunt aceleași de cînd lumea; noua însă și totdeauna variată este încorporarea lor în artă: aici cuvîntul poetului stabilește un raport pînă atunci necunoscut între lumea intelectuală și cea materială și descopere astfel o nouă armonie a naturei”. În realitate, *ideea* unei poezii nu este o *cugetare exclusiv intelectuală*, ci un *simțimînt sau o pasiune* și, în felul acesta, ea nu preexistă realizării concrete. Mai mult

decît atît, poezia își pierde în felul acesta suportul metafizic sugerat anterior prin plasarea ideii în zona absolutului, fiind raportabilă la psihologic. *Poezia adevărată* trebuie să se asemene, precizează Maiorescu, *pasiunii* și legilor ei. Criteriile care ar trebui respectate de poeți în această privință sînt criteriile care deosebesc *afectul*, în *genere*, de *celelalte stări ale cugetului*. Mai exact: „1. O mai mare repejune a mișcării ideilor. [...] 2. O exagerare sau cel puțin o mărire și o nouă privire a obiectelor sub impresiunea simțimîntului și a pasiunii. [...] 3. O dezvoltare grabnică și crescîndă spre o culminare finală sau spre o catastrofă, dacă luăm acest cuvînt în sens bun, nu numai în împrejurări tragice”.

Vladimir Streinu, făcînd o paralelă între Maiorescu și E A Poe, constată prezența unor elemente moderne în concepția maioresciană despre poezie. Iată o astfel de situație: În 1843, în revista “Convorbiri literare”, Maiorescu a publicat niște aforisme etice, estetice și critice în care cîteva dintre opiniile lui anterior formulate despre artă se modifică structural. Într-unul dintre fragmente intitulat *Despre tehnica poeziei*, elementele involutare care se referea la sugestie capătă o importanță capitală în identitatea poeziei. El spune: “Te minunezi ce influență exercită asupra impresiei unei lucrări poetice măsura versului, strofa, onomatopoezia, vocalizarea.”

Și dacă în studiul din 1867 spunea “sonul literelor nu are să ne impresioneze ca tonul muzical”, acum, precizează, “fiecare vocală în parte exprimă în esență idee fundamentală, cuprinsă într-nsele” și este limpede că Maiorescu devine astfel un precursor al simbolismului fonetic și un precursor al celui care, discipol maiorescian, avea să anunțe structuralismul. Este vorba de Caracostea.

Autonomia esteticului. Problema autonomiei esteticului era de maximă stringență pentru că în epocă persistau tot felul de confuzii între domenii foarte diferite ale spiritului omenesc, confuzii care făceau ca zona esteticului să nu fie precizată, în așa fel încît scrierile literare puteau fi judecate după criterii inadecvate. Sincretismul firesc dintr-o epocă a începuturilor, care putea să amintească de *kalokagathon*-ul grecesc, nu mai poate avea o funcție constructivă într-o epocă modernă, juxtapunerea domeniilor fiind în cazul acesta chiar periculoasă. Maiorescu înțelege foarte bine că *sincretismul* generat de lipsa diferențierii precise a domeniilor spiritului uman, provocator de confuzii, trebuie să fie distrus în favoarea unei dezvoltări firești a valorilor. Disocierea între valori era un fapt cu atît mai necesar cu cît avalanșa de scrieri hilare și facile se apăra prin apelul la argumente

ocupă în „rețeta” maioresciană un loc cu totul nesemnificativ.

care păreau imposibil de contrazis, precum ideea națională, valorile etice, patriotismul etc. Este vorba, în fond, de a opera o triere a scrierilor valoroase, fapt care a necesitat înainte de toate formularea anumitor principii privind identitatea artei. Este, așadar, firesc ca problematica aceasta să fie abordată inițial în *O cercetare critică...*, Maiorescu disociind aici între artă și știință, între artă și patriotism, între artă și cunoașterea imediată, în fine, chiar între artă și filozofie.

Cum Maiorescu precizează de mai multe ori, arta înseamnă *cunoaștere sensibilă, repaos intelectual, liniște contemplativă*, fapt care contrazice orice apropiere de cunoașterea logică și de orice utilitarism rudimentar, fie el și referitor la ideea de patrie. Asupra acestei chestiuni nu există nici un fel de dubiu: „Și mai întâi de toate, precizează esteticianul, poezia este un product de lux al vieții intelectuale, *une noble inutilité*, cum a zis așa de bine Mme de Staël. Ea nu aduce mulțimii nici un folos astfel de palpabil încât să o atragă de la sine din motivul unui interes egoist; ea există pentru noi numai întrucât ne poate atrage și interesa prin plăcerea estetică”. Așadar, spiritul utilitarist și practic nu face altceva decât să distrugă esența însăși a artei și să o transforme într-un instrument de comunicare. Un alt fragment din a doua parte a eseului din 1867 este la fel de elocvent și de transparent, aici fiind precizate și domeniile care alterau identitatea poeziei: „tot ce este produs al reflecției exclusive, politica, morala, teoriile științifice etc., nu intră în sfera poeziei, și orice încercare pentru aceasta a fost o eroare. Exemple sunt din nenorocire prea multe în literatura română pentru a mai avea trebuință de o nouă citare în cercetarea noastră. Cîteva, adică cele politice, se află la finea părții I; pentru altele, și mai ales pentru falsa aplicare a formei poetice la opinii asupra științelor, a patriei, a viitorului, a lui Dumnezeu etc., ne pot servi de colecțiune exemplară poeziile lui Heliade, care, cu toată vioiciunea inteligenței, nu arată în scrierile sale nici o inspirațiune de adevărat poet, ci numai o adunare de reflecții manierate”. Maiorescu precizează mai departe că operele unor *poeti* precum Goethe, Shakespeare, Racine sau Corneille nu conțin „nici un vers de politică sau de teorii serioase asupra științelor”, susținînd că „dacă se introduc reflecții politice în poezie, se introduc și fantezii poetice în politică”.

De fapt, disocierea de politică este aceea care a creat dispute, neînțelegîndu-se nevoia de a ieși de sub tutela pașoptismului, pentru care literatura era strîns legată de evenimentele imediate, avînd o importantă funcție mesianică, civică, practică, avînd, în fond, rolul de redeșteptare a conștiinței naționale. De aceea, lui Maiorescu i s-a putut reproșa ușor lipsa de patriotism, chiar și după ce discipolul său cel mai cunoscut, E. Lovinescu, afirmă că *singura imoralitate în artă*, ca și singurul semn al lipsei de

patriotism, fără îndoială, *este lipsa de talent*. Etichetat drept susținător al artei pentru artă, discipol al lui Kant – cel care afirmase că, în fața operei de artă, emoția resimțită este „plăcere curat dezinteresată” –, Maiorescu afirmă un punct de vedere perfect motivat de realitatea literară a momentului, cu atât mai mult cu cât principiul teoretic, inflexibil, este ulterior relativizat în funcția de mutațiile produse în planul creației propriu-zise. Explicățiile făcute în 1906, în articolul (în realitate, un *raport* citit în Academia Română pentru acordarea unui premiu) *Poeziile d-lui Octavian Goga*, explică în bună măsură și cauza concretă care a determinat nevoia precizărilor teoretice din urmă cu patruzeci de ani, și sensul relativizărilor posibile între timp: „Ce e drept, patriotismul, ca element de acțiune politică, nu este materie de artă, oricâte abateri s-au comis și se mai comit în contra unei reguli așa de simple. Mai ales cei care n-au destul talent literar caută să-și acopere lipsa prin provocarea unor dispoziții sufletești foarte importante în alte privințe, dar nu în cele estetice. // Cu toate acestea, patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendință politică, un simțămînt adevărat și adînc, și întrucît este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie”. În *Observări polemice* (1869), criticul preciza: „Pentru noi, patriotismul nu putea fi identic cu imperfecțiunea și o lucrare slabă nu merita lauda prin aceea că era românească”. Oricum, atunci cînd vorbește despre *cuprinsul patriotic al multora din versurile* lui Goga, Maiorescu pune cuvîntul *patriotic* între ghilimele, semn că, de fapt, substanța poeziei sale o reprezintă emoțiile, și nu patriotismul în sine. Nu e vorba, așadar, de lipsă de patriotism, ci de patriotisme... în limitele adevărului estetic. Maiorescu poate accepta, în cele din urmă, și poezia politică sau patriotică, și teatrul social, apreciază ciclul lui Alecsandri *Ostașii noștri*, dar numai în limitele în care judecata de valoare e subordonată unei funcționalități estetice.

Arta pentru artă, dacă este să acceptăm sintagma, nu exclude, în acest caz, **specificul etnic**, elementul național. Ține observația aceasta și de discreta revizuire a teoriei maioresciene, și de faptul că, în fond, Maiorescu nu a exclus un anumit conținut al artei, ci angajarea ei politică, subordonarea ei unor interese nespecifice.

De fapt, criticul nu concepe arta în afara realităților sociale și naționale, însă nu face din aceste chestiuni criterii de evaluare. Direcția nouă se definea, cum ne amintim, tocmai prin „păstrarea și chiar accentuarea elementului național”, fapt care nu împiedică formularea cîtorva idei din care se va dezvolta ulterioara teorie lovinesciană a sincronismului. Nu trebuie uitat nici faptul că literatura populară constituie obiectul unui articol încă în 1868 și nu e un paradox faptul că în acest tip de literatură Maiorescu descoperă tocmai semnele artei adevărate, adică emoția lipsită de artificialitate și de

utilitarism. La capătul celălalt al existenței sale, datorită articolelor despre Ioan Popovici-Bănățeanul, I.Al.Brătescu-Voinești sau Mihail Sadoveanu, s-a putut vorbi chiar despre *realismul* lui Maiorescu, tocmai pentru că literatura ar trebui să oglindească viața poporului, a țărănimii mai ales, dar chiar și a proletarilor, a vieții citadine, în genere. Nici acum, însă, Maiorescu nu acceptă „tendința” în artă, adică intervenția unor criterii nespecifice în procesul creației.

De altfel, și atunci când discută despre scrisul lui Caragiale, Maiorescu observa originalitatea scriitorului, determinată de conținutul operei: „comediile sale pun pe scenă câteva tipuri din viața noastră socială de astăzi și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfățișării lor în situațiile anume alese de autor”. Mai mult, comediile s-ar apăra de la sine în fața acuzației de imoralitate prin principiile esteticii realiste: „există aceste tipuri în lumea noastră? – se întreabă retoric Maiorescu. Sunt adevărate aceste situații? Dacă sunt, atunci de la autorul dramatic trebuie să cerem numai ca să ni le prezinte în mod artistic; iar valoarea lor morală este în afară de chestie.

În *Poeziile d-lui A. Naum*, răspuns la un discurs de recepție, citit în Academia Română, Maiorescu arată că epoca de *regenerare literară* s-a exprimat prin „acea originalitate în care scriitorii noștri de frunte, pornind de la poezia populară, s-au inspirat de viața națională și ne-au înfățișat sub forma frumosului o realitate etnică”. Despre realism s-a vorbit și în legătură cu *Literatura română și străinătatea* (1882), eseu în care Maiorescu precizează că farmecul unor opere realizate de Alecsandri, Eminescu sau Slavici este „pe lângă măsura lor estetică, originalitatea lor națională”. „Toți autorii aceștia – spune esteticianul –, părăsind oarba imitare a concepțiunilor străine, s-au inspirat din viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gândește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firii lui etnice. Acest element original al materiei, îmbrăcat în forma estetică a artei universale, păstrînd și în această formă ca o rămășiță din pămîntul său primitiv, a trebuit să încînte pe tot omul luminat și să atragă simpatia lui luare-aminte asupra poporului român”. Că este aici o teorie evidentă a specificului național, în marginile adevărului, este limpede. Dar este, într-adevăr, vorba despre *realism*!? Cum vom putea observa ceva mai tîrziu, concepția lui Maiorescu este, în realitate, clasică și idealistă.

Moralitatea operei de artă. Complementară cu problema autonomiei esteticului este chestiunea moralității operei de artă, dezvoltată de Maiorescu în *Comediile d-lui I.L. Caragiale* (1885), tratată însă, într-un fel sau altul, în multe din luările sale de poziție, de la *Asupra poeziei noastre populare* pînă la *Poeziile d-lui A. Naum*. În acest din urmă text, Maiorescu își elogiază contemporanul tocmai pentru păstrarea în afara intereselor meschine, chiar materiale, care-i animă pe unii scriitori și, în acest caz, pentru înalta moralitate a operei sale: „Niciăieri și niciodată, spune el, nu ai făcut operă tendențioasă, nu ai vînat scopuri practice în afară de menirea artei, nici nu ți-ai înjosit lira în urmărirea intereselor materiale. [...] Pentru dumneata, ca și pentru noi, arta are în sine însăș toată valoarea ei; precum este creată din entuziasm impersonal, așa trebuie și să deștepte o emoțiune dezinteresată; întru aceasta stă și înalta ei moralitate”.

De fapt, lucrurile sînt mai didactic explicate în eseul despre Caragiale din 1885, care pune în circulație nu numai o teorie des vehiculată pînă astăzi, ci și o formulă memorabilă: „poliția în contra literaturii!”. Despre teatrul lui Caragiale se putea ușor spune că ar urmări scopuri politice și denigrarea partidului liberal. Imorale pentru că ar dezvălui realități triviale, comediilor li s-a reproșat, de altfel, și lipsa de patriotism. Cu o știință a răspunsului polemic bine stăpînită, Maiorescu creează la începutul articolului impresia său că ar da dreptate preopinienților, după ce le enumerase acuzațiilor, afirmînd că „arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală, și orce adevărată operă artistică o îndeplinește”. Este aici nu doar nevoia unei strategii polemice, care să dea forță argumentației, ci și un adevăr. Maiorescu crede, într-adevăr, pe urmele *catharsis*-ului aristotelic și, ulterior, a teoriei egorismului a lui Schopenhauer, că opera are o înaltă valoare morală, dar ea nu depinde de obiectul ca atare al artei.

Totul ar putea fi redus aproape la următoarea teză: „Orce emoție estetică, fie deșteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale. // Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul și egoismul exagerat, atunci o stare sufletească în care egoismul este nimicit pentru moment, fiindcă interesele individuale sunt uitate, este o combatere indirectă a răului, și astfel o înălțare morală”. În această situație, tot ceea ce sustrage sinele de la înălțarea în lumea ficțiunii ideale, prin utilitarism și prin amintirea unor interese imediate, devine un *dușman* al artei, semn al imoralității. „De aceea poeziile cu intenții politice actuale, odele la zile solemne, compozițiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sunt o simulare a artei, dar nu artă adevărată. [...] Chiar patriotismul, cel mai important simțimînt pentru cetățeanul unui stat în acțiunile sale de

cetățean, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală de interes practic nimicește emoțiunea artistică”. *Tendința morală* explicită este, în viziunea maioresciană, cauza imoralității. Firește că argumentul ar fi putut fi căutat în altă parte decât în teoria schopenhaueriană asupra egoismului, ci în faptul arta se subordonează unor criterii inadecvate. Oricum, moralitatea „nu afirmă nici de la obiect, nici de la expresii”, ci de la capacitatea artistului de a se uita pe sine, determinînd în receptor o reacție identică, cu consecința *liniștii contemplative* și a *repausului intelectual*. Vorbind, de exemplu, despre creația eminesciană în *Direcția nouă în poezia și proza română*, Maiorescu atrage atenția asupra *limanului de adăpost* pe care, în *mijlocul agitărilor politice și sociale*, arta îl oferă, poetul situîndu-se dincolo de *marginile actualității*.

Impersonalitatea artistului. Nici autonomia esteticului și nici ideea moralității operei de artă nu pot fi despărțite de problematica impersonalității artistului, și unitatea acestor probleme poate fi observată chiar și într-un aforism relevant pentru sistemul de gândire maiorescian. „Cine are vocațiune?” – se întreba criticul. Răspunsul e următorul: „Cel ce în momentul lucrării se uită pe sine”. Dezbătută în majoritatea studiilor lui Titu Maiorescu, aceasta este poate miezul esteticii sale, chiar dacă răspunsul polemic din *Poeți și critici* (1886), urmat de explicațiile de peste șase ani din *Contraziceri? Mic studiu de strategie literară* (1892), ar putea lăsa impresia că este vorba de o chestiune secundară. Autonomia esteticului și moralitatea operei de artă nu pot fi explicate, de fapt, în afara înțelegerii condiției artistului.

În *Asupra poeziei noastre populare* (1868), Maiorescu observa că valoarea scrierilor culese de Alecsandri este dată de „lipsa de artificiu”, de „simțimîntul natural”, particularități care pot fi puse pe seama obiectivării emoției, care își pierde forța imediată din plan psihologic și individual, transformîndu-se într-un obiect care transcende particularul: „Ceea ce abundența tristeței sau bucuriei i-a scos din adîncul inimei sale nu este niciodată al lui; în *toate* inimile își află un răsunset și la toate le devine o proprietate: fapta lui devine fapta lor, el însuși piere necunoscut. Cea mai adîncă simțire numai îl silește astfel a se arunca afară din sine, și de aceea din poezia lui îți vorbește înșăș durerea și înșăș bucuria, dar nu un individ care suferă, un individ care se bucură”.

Total fusese însă pregătit de eseul despre poezie din 1867, un fel de studiu sinteză ramificat ulterior în studii de sine stătătoare. Una dintre disocierile asupra căreia esteticianul atrage atenția aceea dintre artă și *realitatea crudă*. Îi este destul de greu lui Maiorescu să evite, într-adevăr, contradicțiile, cel puțin de suprafață, pentru că el susține,

pe de o parte, că „adevărul artistic este un adevăr subiectiv”, iar pe de altă parte că adevărul vieții subiective, concrete nu are ce căuta în artă, decît „introducînd o suflare de idealism în existența de toate zilele”. Ce înseamnă această *suflare de idealism*? Este vorba, de fapt, de proiectarea experienței individuale într-un principiu absolut, de transferarea ei într-o ficțiune care să se centreze pe esențial. În realitate, nici atunci cînd s-a vorbit de realism în cazul eseului *Literatura română și străinătatea* sau al *Comediilor d-lui I.L.Caragiale*, nu s-a ținut cont de acest fapt, care îl apropie pe Maiorescu mai degrabă de o estetică de tip clasic. Deși preciza că piesele lui Caragiale reflectă realitatea, el atrage atenția că, de fapt, realitatea nu e altceva decît un punct de pornire pentru forța de invenție a artistului: „Orice concepție artistică este în esența ei ideală, căci ne prezintă reflexul unei lumi închipuite. Prin chiar aceasta ne produce caracteristica impresie impersonală. Tipurile înfățișate în comediile d-lui Caragiale trebuie să vorbească cum vorbesc, căci numai astfel ne pot menține în iluzia realității în care ne transportă”. Așadar, nu reflectarea realității, ci *lume închipuită și iluzie a realității*.

Argumentația poate fi făcută și mai convingător atunci cînd se aduce în discuție teoria lui Maiorescu asupra romanului din *Literatura română și străinătatea*. Spre deosebire de tragedie, unde personajul este o individualitate „fără nici o mărginire națională și afară de orice idee tipică de clasă”, „în roman și în novelă” el este supus condiționarilor exterioare care îi determină profilul. Din această cauză, spune Maiorescu, „subiectul propriu al romanului trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a țaranului și a claselor de jos. Căci o figură din popor este de la început pusă sub stăpînirea împrejurărilor ca sub o fatalitate, ea poate fi pasivă fără a fi slabă, fiindcă înfățișează în sine toată puterea impersonală a tradiției de clasă”. Elemente pentru teoria specificului național se găsesc din plin în rîndurile care urmează acestui fragment, însă ceea ce interesează acum este să vedem dacă, într-adevăr, e vorba aici de o viziune de tip realist. Prin impersonalitate, adică prin proiectarea experienței imediate sub semnul generic al unei clase sau categorii sociale, situarea individualului printr-o fatalitate în categoria fixată istoric, Maiorescu apropie romanul acesta de cu temă *poporană*, spre deosebire de cele *moderne* și *de salon*, de tragedie. De altfel, fără să simtă că se contrazice, o spune explicit: „De aceea și vedem că romanul poporan se poate înălța la o culme de emoțiune ce-l pune alături cu adîncă mișcare a tragediei, la care nu ajung romanurile din societatea de cultură cosmopolită”. Așadar, deși vorbește de rolul contextului social, prin importanța acordată *impersonalității* realismul nu e altceva decît clasicism și idealism, adică depășire a accidentalului, particularului, individualului în favoarea generalului, universalului,

eternului, tipicului. Cuvântul *tipic* nu are nicidecum rezonanțe în planul esteticii realiste, ci în acela al filozofiei platoniciene. În *Contraziceri* (1892) există câteva precizări elocvente în acest sens: „Dar teoria ficțiunii ideale, precizează Maiorescu, care idealitate dă obiectului tratat de artist caracterul *tipic* (prin chiar aceasta artistul se înalță în lumea impersonală), este teoria lui Platon; aceste sunt așa-numitele «idei platonice», foarte clar reproduse cu acel caracter al lor în *Estetica* lui Schopenhauer”.

De fapt, articolul care îi permite lui Maiorescu să dezvolte problema impersonalității artistului este *Contraziceri. Mic studiu de strategie literară* (1892). După ce scrisese *Poeți și critici* (1886), articol provocat de privirea puțin îngăduitoare cu care tinerii Barbu Ștefănescu-Delavrancea și Al. Vlahuță prezentau opera lui Alecsandri, Maiorescu primește replica lui Gherea care constata că între ideea impersonalității, susținută în articolul despre Caragiale, și ideea subiectivității poetului care nu-i poate permite să judece opera altor scriitori este o contradicție de fond. Replica lui Maiorescu, venită târziu, dorește să clarifice într-un fel sensul impersonalității artistului: „Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii, întrucât în actul perceperii obiectului trebuie să se uite pe sine și să-și concentreze toată privirea în obiect, prin aceasta numai obiectul încetează acum a fi individual mărginit și devine tip, se înfățișează sub *specie aeternitatis*, cum zice Spinoza, este o «idee platonicească»; Shylock nu este un ovreu izolat, ci este ovreimea; Werther nu este un amoret individual, ci este sentimentalitatea amorului. Aceasta constituie partea mai ales etică a artistului. // Dar o dată perceperea obiectului dobândită, manifestarea ei în o anumită formă reproduce caracterul personal al poetului, și o asemenea răsfrângere în prisma lui proprie exprimă individualitatea lui esențială. Leiba Zibal din *Făclia de Paști* a d-lui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, dar ce deosebire în forma exprimării după deosebita individualitate a scriitorilor! Impersonal sau tipic văzute amândouă figurile, personal sau individual tratate de fiecare autor. Și Luceafărul lui Eminescu nu este un individ amoret, ci înșuși sentimentalitatea amorului, ca și Werther. Dar aceeași deosebire a manifestării, și din aceeași cauză. Aceasta constituie partea mai ales estetică a poetului”.

Dincolo de principiul ca atare, exemplele sînt aici destul de elocvente, Caragiale și Eminescu devenind exemple adecvate pentru a demonstra și forța artistului de a se sustrage realității imediate, cazului individual, particularului, și capacitatea de a impune o viziune artistică personală. De altfel, toată teoria asupra geniului din articolul despre Eminescu își are originea în această idee a impersonalității artistului. *Eminescu și poeziile lui* (1889), articol care distinge explicit între „personalitatea poetului” și opera lui, se

structurează pe principiul impersonalității artistului, sustras oricărui context, oricărei intenții subiective, devenit principiu pur al creativității. Iată-l pe Maiorescu vorbind despre pesimismul eminescian: „Dar acest pesimism nu era redus la plîngerea mărginită a unui egoist nemulțumit cu soarta sa particulară, ci era eterizat sub forma mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobște [...] Seninătatea abstracte, iacă nota lui caracteristică în melancolie, ca și în veselie”. Alte cîteva fragmente din discursul lui Maiorescu, memorabile în sine, nu pot fi ocolite în acest context: „el se considera oarecum organul accidental prin care însăș poezia se manifesta”, sau: „el nu vede în femeia iubită decît copia imperfectă a unui prototip irealizabil. Îl iubea întîmplătorea copie sau îl părăsea, tot copie rămînea, și el, cu melancolie impersonală, își căuta refugiul într-o lume mai potrivită cu el, în lumea cugetării și a poeziei”. Dincolo de valabilitatea observațiilor referitoare la Eminescu, cel puțin nuanțate în timp, aceste fraze spun esențialul despre viziunea lui Titu Maiorescu asupra identității artistului, ca și asupra omului de vocație, în general, așa cum reiese dintr-un aforism citat anterior și din prezentarea pe care o făcea junimii ieșene, unde se crease o „atmosferă de preocupări curat intelectuale”, „un vis al inteligenței libere, înălțat deasupra trivialităților reale”.

Între estetica și critica maioresciană. Sintagma *estetică practică*, folosită chiar de Maiorescu pentru a-și numi eseu despre poezie din 1867, definește cel mai exact relația continuă din scrisul junimistului dintre vocația teoretică și necesitatea resimțită acut de a interveni în metamorfozarea realității concrete.

Chiar dacă acest lucru este cunoscut, Maiorescu este perceput nu o dată ca un estetician care se situează în plan pur teoretic, departe de dinamica propriu-zisă a vieții literare. Tocmai de aceea *critica literară* maioresciană este considerată deseori lipsită de importanță în comparația cu acțiunea sa în plan estetic sau cultural. Poziția cea mai severă și evident minimalizatoare din acest punct de vedere îi aparține lui G. Călinescu, care vorbea de „îngustimea recepțiunii critice, de sărăcia sufletească”, conchizînd că Maiorescu „n-avea gust și nici subtilitate”. Oarecum identică, deși lipsită de tendința defavorabilă, este opinia lui Ibrăileanu care susținea că critica maioresciană este „mai mult afirmare de principii teoretice decît de disecare a operei”. Chiar și Lovinescu, care vorbea de existența la Maiorescu a unei „critici embrionare, sigure în judecata ei, măsurată și atică în formă, dar neîndestulătoare”, afirmă că junimistul a fost „un îndrumător cultural – dar nu și un critic literar propriu-zis”. „Crearea criticei – spune el mai departe – ar fi rămas în sarcina generației următoare”.

La polul opus se situează, însă, opinii la fel de autorizate. Vladimir Streinu crede că Maiorescu e „critic literar în toată accepțiunea cuvîntului”, iar Pompiliu Constantinescu afirmă că „Maiorescu nu e numai un teoretician și un critic cultural – cum s-a zis – ci este toate laolaltă, deci și cel dintîi critic literar al nostru”. Despre aceeași sinteză realizată de spiritul maiorescian vorbește și Tudor Vianu, atunci cînd spune că acesta este „estetician și critic literar, filozof al artei și judecător al ei, om de principii și de aplicații, o întrunire de funcții și de atribuții destul de rară în vremea sa”.

Așadar, face Maiorescu critică literară? Adică analizează în detaliu o operă literară cu scopul de a o plasa axiologic într-un context creator? Ceea ce i se poate reproșa lui Maiorescu – a făcut-o Gherea atunci cînd vorbește despre o „critică judecătorească” – este faptul că finalitatea criticii este atinsă fără o ca Maiorescu să-și dezvăluie procesul de gîndire. Aproape că se poate vorbi la el de un anume impresionism, nu numai pentru că judecata se datorează gustului artistic, ci pentru că Maiorescu știe cît de flexibil poate fi acest gust de la un individ la altul. Ce-i drept, el face mai mult o critică generală, pusă în slujba nevoii de a institui niște principii generale, însă nici analiza propriu-zisă, atunci cînd Maiorescu o face, nu este lipsită de adîncime și de exactitate. Apărute atunci cînd este strict nevoie de ele în arhitectura unei demonstrații de ansamblu, analizele maioresciene sînt scurte, concise, la obiect, consecință a unei meditații de durată. Maiorescu nu procedează metodic la cîntărirea argumentelor și contraargumentelor, nu-și exhibă procesul interior de judecare, deși demersul analitic pregătitor, această critică latentă, este implicat în judecarea finală.

Exemplul cel mai potrivit este prezentarea lui Eminescu din *Dirrecția nouă în poezia și proza română*, care demonstrează nu numai extraordinara intuiție a criticului, gustul sigur, ci și puterea de sinteză extraordinară, finalizată în observații foarte exacte care privesc cele trei creații publicate pînă atunci de poet în „Convorbiri Literare”. Definirea „om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, pînă acum așa de puțin format încît ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvîntului” se bazează pe o analiză de mare acuratețe, confirmată de evoluția ulterioară a creației poetului. Neformulate pe ton apodictic, carențele constatate în poezia de început a lui Mihai Eminescu presupun un exercițiu analitic căruia criticul nu-i arată decît rezultatele, nefiind preocupat de argumentația în sine, care ar fi făcut posibilă o pătrundere detaliată în substanța celor trei poezii.

Maiorescu îi înțelege și îi propune ca valori pe Eminescu, Cragiale, Creangă, Slavici, Sadoveanu sau Goga. La fel de adevărat este că are aproape o aversiune față de Hasdeu și Macedonski, nu intuiește valoarea unei poezii precum *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu și nici nu recunoaște forța romanului lui Nicolae Filimon.

Cu toate acestea, opinia acreditată este că de o critică literară în adevăratul sens al cuvântului putem vorbi invocând rapoartele și recenziile academice ale lui Titu Maiorescu, despre Goga, Sadoveanu, Brătescu-Voinești.

Activități de consolidare a cunoștințelor

1. Sintetizați traiectul biografic al lui Titu Maiorescu, evidențiind impactul său întemeietor.
2. Interpretați afirmația lui Al. Dobrescu: „singura formă fără fond în vremea lui Titu Maiorescu este Maiorescu însuși”.
3. Enumerați principalele articole scrise de Titu Maiorescu, precizând și anul în care au fost publicate.
4. Precizați, oferind argumente pertinente, care dintre cele două ipostaze definește activitatea maioresciană: *critic literar* sau *critic cultural*.
5. Analizați articolul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, demonstrând că este un studiu de *estetică practică*.
6. Prezentați detaliat principiile (*autonomia esteticului, moralitatea operei de artă, impersonalitatea artistului*) ce formează sistemul estetic maiorescian.
7. Comentați citatul următor, integrându-l în contextul teoriei maioresciene asupra culturii: „În aparență, după statistica formelor dinafară, românii posedă astăzi aproape întreaga civilizație occidentală. Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem chiar o constituțiune. Dar în realitate toate acestea sînt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare, și abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adînc.” (*În contra direcției de astăzi în cultura română*, 1868)
8. Lecturați articolul *Eminescu și poeziile lui* și extrageți opiniile maioresciene legate de particularitățile scrisului eminescian.

3. CONSTANTIN DOBROGEANU GHEREA ȘI SISTEMUL SĂU CRITIC

Poziția pe care a avut-o critica literară față de sistemul critic gherist și față de importanța acestuia în evoluția criticii românești a fost destul de controversată, lucrul acesta datorându-se atât ideilor propriu-zise formulate de el, cât și exagerărilor ulterioare, de cele mai multe ori vulgarizatoare. În epoca proletcultistă, de exemplu, atunci când Maiorescu era interzis, Gherea era situat pe primul plan, considerat marele critic și ideolog, care ar fi anunțat literatura de tip marxist, adică acel realism dogmatic și ideologizat politic, numit *realism socialist*. Gherea a fost, într-adevăr, unul dintre propagatorii socialismului la noi, dar importanța criticii sale nu poate fi simplificată din cauza acestui lucru și nici nu poate fi negată. Trecând peste exagerări, nu se poate ignora o situație pe care cel mai bine o formula E. Lovinescu: „Orice părere am avea despre ideile, despre intuiția critică și mai ales despre talentul de scriitor al lui Dobrogeanu Gherea, nu-i putem totuși nega un merit: meritul de a fi pus temeliile criticii românești.” Afirmatia, făcută de unul dintre cei mai recunoscuți maiorescieni, ar putea să surprindă, dar ea e motivată întrucâtva de faptul că teoreticianul modernismului în literatură este, ca și Gherea, discipolul lui Sainte-Beuve. Mirarea este cu atât mai mare cu cât Lovinescu vorbește despre câteva generații critice maioresciene, neacordînd, în fapt, prea mare importanță descendenței gheriste, care ar fi cu totul absente între războaie.

Născut în 1855 în Rusia, Gherea, cu viața lui extrem de tumultuoasă, este aproape un personaj de roman senzațional. Intră în grupurile conspirative ale tinerilor narodnici ruși, care făceau propagandă antițaristă în satele rusești, se refugiază în România în 1875, la doar douăzeci de ani, își schimbă numele, dar în timpul războiului de independență este prins de poliția rusă și deportat în Siberia. Reușește să dezerteze și, după o călătorie prin ghețurile polare, ajunge iarăși în România, unde susține primele idei ale concepției materialiste. Primele sale articole sînt de această factură: *Robia și socialismul, Karl Marx și economiștii noștri, Ce vor socialiștii?*, revista de care își leagă definitiv numele fiind „Contemporanul”.

Revista a apărut la Iași între 1881 și 1891, sub conducerea lui Ioan Nădejde, redactorii – Sofia Nădejde, Th. D. Sperantia sau C. Mille – fiind membri de frunte ai cercului socialist ieșean. La revistă s-a manifestat preocuparea constantă de a discuta teoriile și descoperirile științifice moderne, evident, intrînd aici și ultimele idei în planul ideologiei materialiste. În plan literar (sector de care se ocupa C. Mille și, ulterior, V. G. Morțun), se urmărea corelarea artei cu știința și se manifesta tendința de a înfățișa omul în cadru social, atît din nevoi militante, cît și dintr-o aplecare naturală spre realism.

Dacă, totuși, s-ar putea vorbi despre o continuitate a gherismului în perioada interbelică, atunci ar trebui invocate, surprinzător, cîteva fapte mai puțin aduse în discuție privind fenomenul avangardist. Se știe că revista „Contimporanul” (numită inițial „Contemporanul”), care apare din 1922 și pînă în 1932, debuta cu un program semnat de N. Lupu, în care se preciza: „Generația mea și cea anterioară datorește mult, în cultura ei sufletească, în poleirea ei intelectuală, marii reviste socialiste de pe vremuri, care purta acum 50 de ani același nume”. De altfel, atitudinea de frondă a avangardiștilor avea un substrat politic și social, prin care se nega cultura oficială, și nu întîmplător mulți dintre avangardiști scriu în epoca proletcultistă o literatură adecvată normelor realismului socialist.

Întorcîndu-ne la revista din secolul trecut, trebuie spus că adevăratul critic și teoretician al revistei este Gherea, care-și publică aici majoritatea articolelor, promovînd o ideatică fundată pe principii materialiste, în confruntare cu estetica idealistă a junimiștilor. Trebuie precizat că dincolo de polemica cu Maiorescu, care a fost stimulativă din moment ce majoritatea ideilor lui Gherea se nasc din nevoia de a-l contrazice pe junimist, el are meritul de a se fi sincronizat cu ideile care circulau în epocă în spațiu european și care îi rămîneau lui Maiorescu aproape cu totul străine. Față de ideatica lui Maiorescu, Gherea vine cu cîteva “înovații” care exprimă faptul că atitudinea față de opera literară nu putea să ignore *pozitivismul* din planul științelor și *naturalismul* din planul creației literare. Numele criticilor care pot constitui genul proxim definitoriu pentru estetica și critica lui Gherea sînt Sainte-Beuve, H. Taine, Brunetière, E. Faguet, George Brandes.

Primul dintre articolele importante scrise de Gherea a apărut în 1886, cu titlul *Cătră domnul Maiorescu*. În volum, el se numește *Personalitatea și morala în artă*, modificarea titlului fiind relevantă prin faptul că atrage atenția explicit asupra problematicei teoretice pe care Gherea o abordează și care lasă oricum să se înțeleagă că e vorba de o reacție la opiniile lui Maiorescu. De fapt cauza acestui articol este aparenta

contradicție între ideile formulate de Maiorescu în *Poeți și critici* și cele din studiul referitor la Caragiale.

Gherea combate ideea unei emoții impersonale și implicit ideea catharsisului purificator care l-ar rupe pe artist de mediul său. De aici nu putea să nu decurgă o altă viziune asupra relației dintre estetic și etic, dintre artă și patriotism în primul rînd, o altă viziune asupra moralității operei de artă, ba mai mult decît atît, o altă viziune asupra criticii și identității ei. Pentru Gherea, arta ar trebui să aibă o funcție morală comparabilă cu ceea ce se întîmplă în viața practică, iar valoarea unei opere ar depinde de înălțarea ideală și morală a artistului și de ideile pe care opera le transmite.

Iată cîteva fragmente elocvente în acest sens: „Noi credem mai degrabă dimpotrivă că arta așîță în gradul cel mai înalt interesele individuale”; „Așadar, patriotismul fiind unul din sentimentele zilnice n-are ce căuta în artă. dar cu ce se va îndeletnici atunci arta, cînd împreună cu patriotismul va alunga toate grijile lumii zilnice?”; „Patriotismul, ca și oricare manifestare a vieții individuale și sociale poate să fie subiectul unui lucrări artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr artistic.”

Limbajul destul de rudimentar și simplificarea ideilor sale îi dau posibilitatea lui Maiorescu să-și persifleze și să-și desființeze cu superbie adversarul. Însă viziunea lui Gherea, cu anumite nuanțări pe care, în plan teoretic, el însuși le face, nu este cu totul de ignorat. De altfel, știm bine că Maiorescu însuși revine asupra posibilității ca patriotismul să fie, totuși, obiect al artei și, în același timp, că Maiorescu vorbește despre specificul național ca despre o condiție a artei. Există chiar și alte amănunte, nu lipsite de interes, precum lupta împotriva imposturii, care fac posibilă afirmația că celebra polemică dintre Gherea și Maiorescu (sau dintre Gherea și discipolii junimistului) este mai mult una de cuvinte decît de idei, chiar dacă diferența de viziune asupra artei promovate de Gherea este cu totul diferită de aceea a lui Maiorescu.

Încă de la început Gherea se definește ca susținător al *determinismului*. Estetica lui, generată de idei marxiste, se fundamentează pe premisa că artistul e „influențat de mijlocul în care trăiește, răsuflă în atmosfera morală a mijlocului social în care se află, și de aceea, lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le va lucra vor purta pecetea mijlocului social ce înconjoară pe artist.” Așadar, determinismul estetic al lui Gherea presupune că opera este produsul unui mediu natural și mai ales al unui social, că moralitatea ei depinde de acest mediu și de opțiunile artistului. Mai mult decît atît, că arta însăși poate mări, spune el, „corupția și demoralizarea”. Cînd se vorbește de *determinism*,

se are în vedere nu numai influența mediului asupra creației, ci și influența artei asupra mediului. Mai ales această dimensiune a problemei a fost controversată, din cauza rezolvării simpliste pe care o propunea criticul de la „Contemporanul”. Pentru ca opera artistică să aibă funcție moralizatoare, sînt necesare două condiții: „înalțarea morală și ideală a artistului și puterea creatoare, geniul.”

Asupra criticii este un alt articol definitoriu, tot consecința unei reacții la opiniile lui Maiorescu care conchidea în *Poeți și critici* că trebuința unei critici generale nu s-ar mai face simțită. Acest articol este în fond un fel de poetică a criticii, pentru că, după ce definește critica practică de contemporanul său drept *judecătorească*, Gherea afirmă principiile criticii *moderne*, pe care o mai numește și *științifică*. Un articol important, răspuns dat junimistului I. Bogdan, se numește chiar *Asupra criticei metafizice și celei științifice*.

Două lucruri sînt importante aici: faptul că critica este asociată unor științe moderne, precum psihologia, și înțelegerea criticii ca fenomen de creație. Asupra ambelor probleme Gherea revine în *D. Panu asupra criticei și literaturii*. „Critica modernă studiază o operă în legătură cu artistul care a produs-o, o studiază ca un product al unei anumite organizații psihologice și prin aceasta e un studiu de psihologie literară”, precizează criticul. Mai mult decît atît, pentru că opera e pusă și în legătură cu o epocă istorică, și cu un mediu social, critica modernă este „un studiu de filozofia istoriei și artei”. În replica dată lui G. Panu, se afirmă un punct de vedere asemănător, susținîndu-se că una din problemele criticii moderne e „analiza sentimentelor și ideilor care au însuflețit pe artist în lucrarea sa”. Faptul ar fi corect dacă Gherea n-ar rămîne legat de o viziune simplistă în planul moralității operei de artă, el continuînd prin a afirma că trebuie făcută „analiza însemnătății sociale, educatoare, moralizatoare a lucrării artistice”. O astfel de înțelegere îl făcea pe critic să-l compare pe Michelangelo cu un obscur artist rus, Vereșciaghin, care i-ar fi superior renașcentistului italian prin forța moralizatoare.

Cea de-a doua idee vizează statutul „estetic” al criticii, care e tratată ca un gen literar în sine, criticul fiind asemănător, de fapt, artistului. „Critica întocmai ca și arta n-a ajuns încă a fi știință și unui critic i se cere intuiție, inspirație, un talent deosebit, înnăscut ca și al artistului”, susține Gherea. Sau, împingînd lucrurile și mai departe: „critica redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă. Dacă arta e o natură văzută prin prisma artistului, atunci critica e arta văzută prin prisma criticului”. Într-adevăr, viziunea asupra criticii pe care o propune în plan teoretic Gherea este într-un tot modernă.

În fine, e de reținut că, deși critica n-a ajuns încă știință, cum am văzut că afirmă criticul, și acest lucru permite să se discute despre ea ca despre un gen literar în sine, Gherea își definește critica drept științifică. Dar ce înseamnă, la drept vorbind, *critică științifică*?

Termenii sinonimi pe care îi folosește Gherea sînt *critică modernă, explicatoare*, așadar analitică, în opoziție cu critica *judecătorească* sau *metafizică*. În *Asupra criticei*, el prețuiește critica occidentală – referirile fuseseră făcute la opiniile lui Faguet și ale lui Taine la Balzac – pentru „imparțialitatea” și spiritul ei „relativist”. „O creațiune artistică e prea multilaterală, zice criticul, ca să poată fi caracterizată numai prin laude sau prin huliri”. Mai mult decît atît, „arta e departe de a avea axiome”, conchide criticul. De ce, în acest context, vorbește totuși de *critică științifică*?! Gherea mărturisește că nu face eroarea să creadă că critica ar putea fi o știință pozitivă („Cînd zicem critică științifică sîntem departe de a crede că critica a ajuns o știință pozitivă”) – tocmai de aceea vorbea nu numai de cultura criticului, ci și de intuiția și de talentul lui –, dar constată, totuși, că „instrumentele cercetării moderne sînt așa de imperfecte, încît de multe ori intuiția [...] face mai mult decît analiza”. În acest caz, disociindu-se nu numai de critica maioreșciană, ci și de critica franceză de la începutul secolului – care „se credea pe atunci judecător chemat a judeca pe scriitori și operele lor. Critica dădea sentinețe, împărțea titluri...” –, Gherea încearcă să evite *căderea în arbitrar* prin instituirea unor legi, a unor reguli specifice artei.

Natura acestor reguli vizează în primul rînd identitatea creației în raport cu anumiți factori determinanți (de aici și numele de *determinism critic* pe care îl are sistemul critic gherist). „Critica modernă privește opera literară ca un product și îl analizează ca atare, cum fac științele naturale, căutînd principiile ce i-au dat naștere”. Opera artistică este, așadar, dependentă de identitatea artistului, și nu întîmplător criticul credea că analizarea unei opere presupune și studierea „omului invizibil și interior”, ceea ce nu înseamnă deloc numai *psihologia* artistului. Dar cum legătura dintre artist și operă devine de pe această poziție extrem de importantă, „temelia criticei [...] va fi o analiză psihică a artistului”. Însă psihicul artistului, la rîndul său, depinde de „psihicul cercului în care se învîrtește artistul, de al poporului din care face parte”, fapte dependente, în cele din urmă, de „mediul natural în care trăiește poporul” și mai ales „de întocmirile politico-sociale”. A identifica și analiza mediul natural și social constituie, cum zice Gherea, prima datorie a criticului.

În consecință, ceea ce este foarte important, Gherea propune o anumită metodologie în analizarea opere de artă, fapt determinat și de constatarea că critica devine

la fel de complexă precum literatura pe care o analizează. Oricum, întrebarea „de unde vine creațiunea artistică?” este doar prima dintr-o serie de patru întrebări, care întregesc această viziune critică și metodologia specifică. Următoarele sînt: „Ce influență va avea ea? Cît de sigură și vastă va fi acea influență? Prin ce mijloace, această creațiune artistică lucrează asupra noastră?”. Dacă ultima dintre întrebări vizează chestiuni de stil, asupra căroră Gherea nu insistă în mod special, primele două sînt în măsură să explice viziunea lui Gherea asupra unei probleme care a constituit și una din cauzele poelmicii cu Maiorescu, și anume *moralitate operei de artă*. Problema *tendenționismului* și a *tezismului* în artă e una dintre cheile gîndirii estetice gheriste. Dacă este de acord cu Maiorescu atunci cînd spune că „învățăturile morale puse în gura unor personaje, cu scop de a le propăvădui, sînt cît se poate de neartistice”, Gherea crede că adevărata cauză nu ține de neputința pătrunderii în sfera *ficțiunii ideale*, ci de faptul că astfel de situații sînt *mincinoase*. Un exemplu ar fi inautenticitatea țăranilor declamînd din creații inspirate din Războiul de Independență. Problema aceasta a *autenticității* (adevărului, cum ar spune Maiorescu) îl preocupă pe Gherea, care vorbește, de exemplu, de *pesimiști sinceri* și de *pesimiști papagali* și care acuză moda *decepcionismului* în literatura română. În *fața vieții*, romanul lui Duiliu Zamfirescu, e un roman eșuat pentru că „a fost scris cu teză, și anume pesimistă”, identitatea pe care autorul o construiește personajului nefiind motivată de existența lui, de detaliile acestei existențe. Dacă refuză *arta cu teză*, Gherea se face, în contradicție cu Maiorescu care ar fi susținut ideea artei pentru artă, *arta cu tendință*. Conform determinismului de care vorbeam anterior, „un artist, un scriitor are convingerile sale, principiile sale, e influențat de mijlocul în care trăiește, răsuflă în atmosfera morală a mijlocului social în care se află, și de aceea lucrările sale, subiectele ce alege, felul cum le va lucra vor purta pecetea mijlocului social ce înconjoară pe artist”. De altfel, paginile de critică despre Eminescu, Caragiale sau Coșbuc pun creația în dependență mai ales cu mediul social, artistul fiind în mod involuntar, dar și deliberat, expresia timpului său și a condițiilor sociale în care trăiește. Articolul despre Eminescu îi dă posibilitatea să afirme că opera nu poate fi ruptă de „luptele, suferințele, convingerile” scriitorului, decît cu riscul transformării sale într-un poet artificial, care „caută peste tot numai frumosul, îl strînge și îl așterne pe hîrtie pentru a ne desfăta”. „În adevăr, zice criticul, dacă o creațiune artistică e rezultanta înrîuririi mijlocului natural și social, dacă artistul ne dă ceea ce a pus în el mijlocul natural și cel social, creațiunea lui va exprima tendințele mijlocului ce-l înconjoară; creațiunea artistului va exprima, într-un fel ori în altul, tendințele epocii în care trăiește, ale societății în care trăiește. Deci, artă fără tendință nici nu poate să fie”. Într-un

interviu luat de C. D. Anghel, publicat sub titlul *Artă pentru artă sau artă cu tendință*, Gherea rezumă spunând că „tendenționismului ar trebui să se opui nu arta pentru artă, ci *tezismul*”, acesta din urmă fiind definit ca „un gen inferior, fiindcă nu e expresia unui adevărat temperament artistic, ci mai degrabă o lucrare de comandă”. Tendința, în schimb, ar fi „cam ceea ce estetica germană numea *ideea* în artă”.

De asemenea, spre deosebire de Maiorescu, Gherea crede că „arta nu poate fi morală în sine”. Fără a susține arta cu teză, deci arta care să propovăduiască principii morale, Gherea afirmă că valoarea e dependentă de principiile morale implicate în operă. Altfel zis, opera, ca oricare altă manifestare a spiritului omenesc, poate fi „folositoare sau dăunătoare”. E foarte interesantă atitudinea criticului față de Caragiale din acest punct de vedere, criticul recunoscând valoarea marelui dramaturg și apărându-l în fața a tot felul de contestații, mai ales care vizau carențele dramei *Năpasta*. Cu toate acestea, el însuși aduce în discuție un posibil „neajuns” care privește „sensul satirei sociale”: Caragiale ne dă un fragment din viața reală. Această viață îl face să râdă, și la rîndul lui, prin talentul său, ne face să rîdem împreună cu el. O dată ce această viață conține anomalii grave, căutînd, le vom descoperi atît pe dinsele, cît și dureroasa lor însemnătate. // Dar autorul nostru nu dă anomaliilor acea însemnătate ce le-o dăm noi. El rîde și rîde cu poftă, nu se simte nici amărăciunea, nici revolta în rîsul lui, și de aceea rîsul lui nu poate să aibă acea adîncă seriozitate, acea mare însemnătate socială pe care ar putea să o aibă, dacă autorul nostru ar rîde cu același talent, dar pătruns de un ideal social înalt”. Altfel spus, Caragiale e vinovat că pune mai presus de o anumită atitudine satirică explicită o anumită gratuitate. În anumite piese, la fel, abandonează anumite reguli ale verosimilității și construcției în favoarea acțiunii, jocului scenic, comicalului de limbaj. În felul acesta, intriga, acțiunea devin mai importante decît „viața reală”. Constatările, extrem de rafinate, sînt însă interpretate de exegeza mai nouă în sens pozitiv, întrucît, departe de urmări critica socială și moralizarea în sensul dorit de Gherea, Caragiale se apropie extrem de mult de literatura absurdului și de teatrul modern, atent la dinamica scenică, de pe o poziție care nu judecă societatea, punînd deasupra acestei meniri plăcerea construcției dramatice în sine.

Oricum, cu toate aceste carențe privind restrîngerea la limite prea înguste a ideii de moralitate a artei, Gherea este unul dintre criticii care nu poate fi ocolit, chiar și numai pentru paginile scrise despre Caragiale și Eminescu, dacă nu și pentru concepția sa deterministă, profitabilă în bună măsură pentru dinamica ideilor în critica literară românească.

Activități de consolidare a cunoștințelor

1. Precizați diferențele pe care C. Dobrogeanu-Gherea le stabilește între *arta cu teză* și *arta cu tendință*.
2. Prezentați principalele idei legate de statutul criticii literare, dezvoltate de C. Dobrogeanu-Gherea în articolul *Asupra criticei*.
2. Dezvoltați ideea de *moralitate a operei de artă* în contextul gândirii critice gheriste, raportînd-o la conceptul maiorescian similar.

MIHAI EMINESCU

ETAPELE CREAȚIEI

Particularități ale universului poetic eminescian și ale viziunii artistice

Întinsă pe o perioadă destul de scurtă, creația eminesciană însumează particularitățile câtorva generații poetice. La începuturile ei, resoarbe particularități importante ale liricii pașoptiste; evoluează însă rapid către poezia postpașoptistă cu care Eminescu era contemporan, pentru ca în ultimii ani de creație opera să depășească structurile consolidate ale romantismului, spre a deschide orizonturile poeziei postromantice și chiar moderne. Într-un studiu important, Ioana Em. Petrescu definește aceste etape atrăgând însă permanent atenția asupra faptului că în acest caz cronologia este numai aparentă pentru că în realitate se succed niște viziuni asupra cosmosului, viziuni determinate de subconștientul poetului, aceste viziuni nesuprapunându-se exact peste delimitarea cronologică. Cronologic vorbind, o primă etapă ar exista între anii 1866-1872, ultimii doi ani, zice exegetul, constituind o perioadă de tranziție; cea de-a doua etapă s-ar fixa între 1872-1881, ultima întinzându-se pînă în 1883. Deși se poate afirma că în fiecare din aceste perioade este dominant un model cosmologic și o anumită viziune poetică, în realitate fiecare dintre primele etape conține texte relevante pentru momentele ulterioare. Un text precum *Memento mori*, de exemplu, care este postum, conține elemente caracteristice poeziei romantice vizionare, caracteristic celei de-a doua etape sau chiar elemente postromantice, deși aparține cronologic primei etape (fiind elaborată între 1871-1872). oricum, cronologia textelor poate fi înșelătoare pentru că, iată, un text precum *Sara pe deal*, publicat în 1884, aparține de fapt primei perioade, făcînd parte dintr-un poem amplu, numit *Ondina* (1866).

Aceste modele cosmogonice de care vorbește Ioana Em. Petrescu sînt niște imagini mentale și ipotetice referitoare la identitatea universului care era în antichitate văzut sferic, organizat în jurul unui ax, pentru ca ulterior, prin Newton, el să fie conceput ca un mecanism perfect. Ulterior, după Einstein, idee de perfecțiune a universului dispare. Primul dintre modele este cunoscut sub numele de univers platonician, cel de-al doilea sub numele de univers kantian, ultimul nefiind încă surprins printr-un nume generic.

În prima perioadă a creației eminesciene dominant este modelul platonician, așa cum era și în poezia pașoptistă. Opțiunea lui Eminescu pentru pașoptism este limpede. El debutează cu poezia-omagiu *La moartea lui Aron Pumnul*, în ianuarie 1866, scriere care

abundă într-un limbaj înalt, ornant, plin de elemente specifice creației pașoptiste. Debutul în “Familia” lui Iosif Vulcan din 25 februarie 1866 cu poezia *De-aș avea* confirmă această afirmație prin existența unor reflexe folclorice, prin preluarea modelului ritmic din Bolintineanu, prin limbajul ornant și chiar prin existența unor elemente clasice, cum erau și aluziile mitologice și culturale din *La mormântul lui Aron Pumnul*. În fond, prin tematică și prin prezența unor motive cheie, poezia lui Eminescu de început arată opțiunea clară în direcția pașoptismului. Concepția este una mesianică, tematica este patriotică în *Ce-ți doresc eu ție dulce Românie*, este erotică în *De-aș avea* și *O călărire în zori* și satirică în *Junii corupți*. Printre motivele foarte puternice este și acela al muzicii sferelor și chiar al luminii. Mesianismul este elocvent în strofele închinare lui Heliade, indiferent că este vorba de fragmentul din *Epigonii* dedicat poetului sau de poezia-necrolog *La moartea lui Heliade*, și în poeziile care au în centru figura lui Andrei Mureșanu, în primul rând variantele poemului *Andrei Mureșanu*. Cei doi eroi întruchipează ideea de poet care este erou național, profet al luminii, inspirat de geniul luminii și care, prin cuvântul său, capătă puteri demiurgice, putând schimba soarta “ginții” sale.

Conform acestei viziuni, universul e un corp perfect sferic pe fiecare orbită planetară aflându-se o sirenă cu un sunet caracteristic, în centru aflându-se pământul. În concluzie, imaginea ceasta este una aurorală care celebrează armonia și care nu justifică prin nimic vreun sentiment al deșertăciunii.

Dacă citim poezia *Sara pe deal* din prisma acestei imagini, este limpede că această poezie nu mai este nici o idilă și nici o elegie în adevăratul sens al cuvântului, ci mai degrabă pare un poem cosmogonic care celebrează geneza lumilor. Poezia pleacă de la definirea spațialității și temporalității, termenii decisivi în acest sens fiind “sara” și “deal”. În jurul “dealului”, care simbolizează, ca și muntele, spațiul pur în care se află tărîmul magic al zeilor – nu întâmplător aici salcîmul perpetuează semnificația dealului, fiind conceput ca un *axis mundi* –, se fixează întregul univers: *bolta senină, valea în fum*, elemente care sugerează în oarecare măsură chiar geneza lumilor. Prezența atît de frecventă a acestui timp al înserării în poezia eminesciană își află cauza în această interpretare. *Sara* este timpul nașterii luminilor. În acest caz, idila proiectează cuplul într-un arhetip primordial al androginității, fixat între pămînt și cer. Preluînd datele simbolice ale salcîmului și dealului, cuplul devine un factor mediator între lumea celestă, divină și lumea telurică, terestră. Că este vorba de întoarcerea la un moment al genezei este foarte limpede: *apele izvorăsc, stelele nasc*, iar apa care apare în diferite forme este în cazul acesta purtătoarea unor conotații privind germinația. Pentru această primă etapă, relevante

sînt și poezii precum *Întunericul și poetul* (descoperim aici mărturia clară a convingerii că poetul este expresia luminii divine și că misiunea lui este legată de condiția națiunii), relevante sînt și cele trei variante ale poemului *Mureșanu*, unde se face trecerea de la identitatea națională a eroului la o identitate filosofică, de asemenea poeziile postume *Povestea magului călător în stele* și chiar *Memento mori*. Trebuie precizat că în postume deja ideea universului armonic este treptat răsturnată în favoarea unei crize care poate fi a individului sau, cum se întîmplă în *Memento mori*, a istoriei însăși; acestui model cosmologic i se includ anumite motive foarte frecvente în creația eminesciană, fie că este vorba de poezie sau de proză.

Definirea aceasta a imaginarului poetic eminescian este cu totul relevantă atunci cînd avem în vedere problema aderării la un model cosmologic; ne gîndim la motive precum: al călătoriei inițiatice (*Povestea magului călător în stele*), al bătrînilor magi care sînt purtătorii sensurilor oculte, la motivul palatelor de marmură, al pereților care devin oglinzi sau al oglinzilor magice și nu o dată avem în vedere motive romantice, pentru că la Eminescu se întîlnește frecvent o cromatică anume care sugerează transcendența.

Viziunea asupra universului este, în acest moment, una paradisiacă în care geniul este consubstanțial gîndirii divine și în care spațiul cosmic este expresia propriei lui gîndiri. Toate acestea determină un sentiment al securității care va dispărea în etapele următoare. Viziunea este așadar una mitică și poezia *Epigonii* pune în față în față exact două moduri de a percepe universul, unul vizionar și mitic, și altul care ar putea foarte bine să fie numit *modern*, construit pe luciditate și pe trăirea crizei. Pentru trecerea de la perspectiva aceasta mitică la perspectiva modernă sau istorică relevantă este și încercarea de roman *Geniu pustiu*, romanul acesta care într-o primă formă, așa cum reiese dintr-o scrisoare către Iacob Negruzzi, ar fi trebuit să se numească *Naturi catilinare*. Sensul pe care-l acordă Eminescu acestei sintagme vizează categoria revoltaților metafizici, a inadaptaților structurali, a celor aleși (chiar feciorul de împărat este o natură catilinară). În aceste naturi catilinare Eminescu investește ceva din figura demonilor de mai tîrziu, eroi care nu au nimic negativ în natura lor. *Geniu pustiu* se vrea romanul unei generații care să releve în ce măsură individul este dominat de amprenta timpului. Romanul eminescian este structurat pe două planuri: primul care funcționează ca un cadru, ne plasează în București, imediat după revoluție, cel de-al doilea plan fiind jurnalul dezvoltat postum al lui Toma Nour.

Narațiunea cadru îl are erou central pe narator și este o meditație asupra sensului narațiunii și asupra romanului. Romanul este definit ca o poezie a universului istoric, a prezentului (se spune la un moment dat că romanul este metafora vieții). Prin Toma Nour

se pătrunde într-un alt spațiu, acela al unui moment al căderii. Jurnalul lui face apologia blazării și scepticismului, căci eroul este un învins. La un moment dat, Eminescu spunea într-o scrisoare că romanul său îi are ca obiect pe cei nenăscuți în timpul lor. Această explicație este în măsură să problematizeze altfel relația dintre Eminescu și prezent. Toată poezia satirică eminesciană, cu rare excepții, poartă această idee care nu mai acuză contemporanitatea, ci deplînge ruptura de un moment primordial al ființei. Și în *Sara pe deal*, cuplul se proiecta în imaginea arhetipală a iubirii. Toma Nour călătorește în spațiul fizic avut la dispoziție ca printr-un labirint degradat fără să-și poată descoperi sensul. Destinul său pare acela al unui demon romantic care se definește prin revoltă, însă este vorba de revolta satirică îndreptată către divinitate. Este în fond eroul cu care Eminescu se identifică în bună măsură (descrierea făcută acestui erou este, în fond, un autoportret) și promovează prin el, dar și prin alte personaje (de exemplu Ioan) ideea rupturii structurale de timpul istoric în care trăiesc, dar căruia acești eroi i se devotează. Ca și Ioan, Toma Nour se sacrifică pentru acest timp. Proza aceasta este relevantă pentru modul în care se produce o ruptură în *viziunea mitică* asupra lumii și pentru modul în care acesteia îi ia locul o *perspectivă istorică*, a rupturii și a revoltei.

A doua etapă înseamnă despărțirea de viziunea cosmologică platoniciană, dispărînd sentimentul de securitate pe care îl avea ființa ce se simțea consubstanțială divinității și, în felul acesta, trăia sentimentul integrării într-un univers armonic. Are loc o criză a personalității născută dintr-un sentiment de înstrăinare, definit fie ca uitare a rădăcinilor ființei, fie ca agonie: “*Am uitat mamă, am uitat tată, / Am uitat lege, am uitat tot; / Mîntea mi-e seacă, gîndul netot, / Pustiul arde-n inima-mi beată*” (*Amicului F. I.*).

Textul cel mai cunoscut pentru această înstrăinare este *Epigonii*, unde este vorba de criza unei întregi generații ieșite din timpul mitic și intrate în timpul istoric. Timpul istoric este la Eminescu necreator, steril și antiteza din această poezie reconstituie pe de o parte spațiul mitic al “sîntelor” firi vizionare și, pe de altă parte, profilul “epigonilor”, văzuți ca măști rîzînde, hidoase și sterile caricaturi. Pe de o parte, cuvîntul cu puteri demiurgice, pe de altă parte, jocul voluptos cu imagini, construit prin intermediul convențiilor cunoscute.

Eroul tipic pentru această perioadă este demonul care trăiește cu nostalgia timpului mitic și care cu o conștiință lucidă se revoltă împotriva timpului istoric căruia îi aparține sau chiar împotriva divinității creatoare. Pentru a vedea în ce măsură această opoziție dintre timpul mitic și timpul istoric este reflectată la nivelul cuvîntului, un alt text important este *Icoană și privaz*, ca trebuie înțeles, ca și poemul *Epigonii*, drept o artă

poetică. Prin intermediul ironiei se constată că lumea poeziei moderne și-a pierdut substanțialitatea devenind artificiu și în cazul acesta, în comparație cu scrisul, orice faptă directă asupra materiei este mai importantă.

Dealtfel, conștiința morții, conștiința căderii continue motivează prezența nostalgiei față de un timp paradisiac, un timp al mitului, un timp recognoscibil, fie în vârsta copilăriei (*O rămii*), fie în spațiul materiei neatinse de civilizație și de istorie, fie în cuplul originar androginic (care ne trimite tot la armonia platoniciană). Sentimentul paradisului pierdut face ca înstrăinarea să devină una din temele centrale ale poeziei eminesciene. *Melancolie* este un text exemplar din acest punct de vedere întrucât are în prim plan motivul dedublării ființei, lucru care permite apropierea de Rimbaud, cel care spusese: “Je est un autre”. Iată fragmentul relevant în acest sens din *Melancolie*: „În van mai caut lumea-mi în obositul creier, / Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier: / pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țiu, / Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu. / Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură / Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost. / Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost, / De-mi țin la el urechea – și rîd de cîe-ascult / Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult”.

Este limpede că ruptura de propriul sine este foarte violentă. Această dedublare este percepută uneori printr-o conștiință ironică, una care sancționează condiția umană a firilor catilinare. Este vorba de *ironia romantică*, acea ironie care constată inconsistența ontologică a ființei și pînă la urmă și a poeziei (așa cum se poate vedea în *Icoană și privaz* sau în finalul poeziei *Memento mori*). Tot acest sentiment al rupturii provoacă nostalgia dar și revolta. Poate să fie o revoltă chiar împotriva armoniei înseși devenite inaccesibile dar poate fi revolta demonilor revoltați împotriva unei așa-zise răutăți divine. Există în poezia eminesciană cîteva blesteme de mare forță. În primul rînd. Este blestemul din *Sarmis*, care este în fond poemul timpului mitic, în care moartea se identifica cu dragostea, căruia i se opune timpul istoric al păcatului, al dedublării (Sarmis și Brig Bel sînt gemeni), consecința acestei căderi fiind negarea divinității. De asemenea, relevantă este și poezia *Rugăciunea unui dac* care începe cu o cosmogonie necesară pentru a face apologia zeului creator, pentru ca în cele din urmă rugăciunea să se transforme în implorare a morții și într-o exaltare a celui care i-ar putea dărui moartea. Strofa ultimă arată că lauda era minată de ironie întrucât tonalitatea este de blestem care ar urma să nege identitatea divinității. Dacul din această poezie este unul dintre demonii cei mai dramatici din creația eminesciană care denunță un univers ce pare fundamental rău. Ultimele două versuri ale poeziei (“Să simt că de suflarea-ți suflarea mea se curmă...”) oferă o salvare ipotetică în moartea definitivă

care nu este, însă, nici măcar în posesia demiurgului. Dar această moarte definitivă ar permite recontopirea cu Divinitatea și reintrarea în timpul original. Or ființei umane nu-i este permisă această moarte, ci doar permanenta metamorfozare și trecerea continuă dintr-o viață în alta, dintr-o formă în alta. Un exemplu de revoltă putem identifica și în *Mureșanu*. În concluzie, demonul are orgoliul cunoașterii și al creației, are privirea trează – care dezvăluie absurditatea existenței – și tristețea abstractă generată de spectacolul suferinței universale. În plus, demonii eminescieni, fie că o mărturisesc sau nu, resimt în permanență nostalgia paradisului pierdut pe care încearcă să-l recupereze prin crearea, cum spune Ioana Em. Petrescu, a unor universuri compensative. Altfel spus, ordinea istorică a lumii este substituită printr-o ordine *a visului, a iubirii, a poeziei și a magiei*. Prin intermediul gândirii poetice, demonii refac spațiul paradisiac folosindu-se de una din cele patru căi invocate anterior. Pentru calea oferită de poezie poate fi invocat un text postum, *Odin și poetul*, care e o replică la *Epigonii* sau la *Icoană și privaz*. Poezia devine mijlocul de instituire a unui spațiu mitic, Walhala, poetul adresându-se acolo zeilor nordici și lui Decebal și cântându-și suferința determinată de înstrăinare.

Interesant este faptul că Odin nu agreează această atitudine de revoltă implicită, zeul suprem arătând că nu suferința naște frumusețe, ci atitudinea apolinică, armonică: “– Sărman copil – zice bătrînul zeu – / De ce răscolești tu toată durerea / Ce sufletul tău tînăr a cuprins? / Nu crede că-n furtună, în durere, / În arderea unei păduri bătrîne, / În arderea și-amestecul hidos / Al gândurilor unui neferice / E frumusețea. Nu, n seninul, / În liniștea adîncă sufletească, / Acolo vei găsi adevărata, / Unica frumusețe...” (*Odin și poetul*).

Poezia devine în acest caz o soluție împotriva timpului malefic, o soluție identificată de altfel și în alte texte. În *Memento mori*, magul întoarce roata istoriei și intră în civilizații create vizionar prin forța poeziei.

O altă cale de recuperare a ființei înstrăinate este somnul. Somnolența este starea cea mai caracteristică a eroticii eminesciene și prin somn ființa ajunge în spațiul protector al visului. Descîntecul, cornul, Regele Somn din *Mureșanu* sînt cîteva motive legate de efectul magic care are drept consecință recuperarea unei vîrste mitice. În *Peste vîrfuluri*, cornul, care este asociat inițial melancoliei, devine în cele din urmă semnul unui dor ce depășește limitele ființei, dorul de moarte. Este aici chemarea subconștientă către extincția definitivă, setea de moarte fiind resimțită ca o sete de absolut. Ar putea fi foarte bine invocată poezia *O mamă...*, unde moartea este percepută ca un spațiu protector, matern. De altfel, asocierea somnului cu moartea este frecventă la Eminescu, ea fiind motivată de

sensul ontologic al morții care devine o cale de acces către oceanul timp al primordialității, al absolutului.

O altă cale de recuperare a armoniei originare este gândirea mitică. Prin ea, Dan-Dionis reface timpul paradisiac, eroul acesta instituind o altă ordine a realului. Prin gândirea lui, care nu mai este gândire poetică, și prin magie eroul înlocuiește universul real cu unul scos din istorie, al arhetipurilor. Nu trebuie uitat că în nuvelă apare cartea magică, un manuscris ciudat care e împodobit cu portretele lui Platon și Pitagora. Arhetipul sau prototipul ființei umane în absolut este în acest text umbra devenită esență imuabilă. Dan-Dionis, Zoroastru nu sînt decît avatari ai umbrei, forme pe care aceasta le îmbracă din cînd în cînd. Dorul de moarte de care vorbește la un moment dat eroul este așadar o încercare de a ieși din înălțuirea aceasta de avatari și de a recupera statutul de umbră, de esență imuabilă, sau, cum ar spune Eminescu, de arheu.

Un alt principiu creator de universuri compensative este iubirea. În epoca de tinerețe, femeia era proiectată în forma îngerului. La maturitate, această conotație se păstrează, iubita fiind percepută deseori ca icoană, deși, în timp, mai ales în ultima perioadă de creație (a se vedea *Scrisorile*) imaginea aceasta se va desacraliza, semn al intrării și iubirii în declin.

În *Scrisoarea V* femeia devine o marionetă, deci o imagine satirizată, Oricum, femeia nu se gîndește pe sine, ea este gîndită, fie de D-zeu, fie de gîndirea masculină, și în felul acesta, ea devine expresia căutărilor apolinice ale demonului. Există mai multe semnificații pe care le capătă femeia: de la aceasta, invocată anterior, la femeia care oglindește iubirea sau femeia care reprezintă capcana întinsă de demiurg pentru a cultiva instinctul perpetuării speciei. În satire, de exemplu, iubirea apare în aceeași ipostază, însă în spatele femeii se află Demiurgul, fapt care generează un puternic sentiment de alienare, întrucît nimeni nu-și mai trăiește existența, ci își joacă inconștient un rol. Ceea ce îndeobște se numește idilă la Eminescu, *Povestea teiului*, *Povestea codrului*, *Sara pe deal*, *Lacul*, sînt poezii în care scenariul abia schițat poate fi înțeles ca un ritual de refacere a cuplului originar. În acest caz, se construiește și un spațiu adecvat, codrul, apa, luna, permițînd ieșire din timpul istoric, o contopire în moarte cu absolutul. O situație identică se găsește în *Cezara*, unde insula pe care ajung cei doi îndrăgostiți este simbolul timpului absolut, al acestui timp paradisiac pe care-l putem numi și un timp idilic (a se vedea eseul lui Mircea Eliade *Insula lui Euthanasius*). Oarecum aceeași este și conotația elegiilor eminesciene care nu o dată rememorează timpul idilic, dîndu-i o valență inaccesibilă. E suficient să amintim: *Cînd amintirile*, sau cîteva sonete, sau *Din valurile vremii*, pentru a

constata că elegia eminesciană are drept cauză eșecul amintirii de a susține în prezent un timp idilic pierdut.

Ultimul dintre universurile compensative este istoria ca formă de memorie colectivă. Și în publicistica lui, și în poezie, Eminescu a făcut nu o dată apologia statului organic, adică natural, asemănător, zice el, la un moment dat, cu acela al albinelor care trăiesc în armonie cu cosmosul. Firește că și în cazul acesta contactul cu societatea este un contact cu istoria și timpul elegiac este dublat nu o dată de satiră. În creația lui Eminescu momentele istoriei neamului său sînt trei: timpul preistoric (al Daciei) care este un paradis autohton, timpul vârstei organice reprezentat de statul medieval (*Scrisoarea III*) și vîrsta contemporană, care este vîrsta alienării, a întristării, a declinului. În *Memento mori*, Dacia nu este o simplă civilizație, ci este simbolul timpului absolut al genezei, asta și pentru că dispariția ei se face în plină glorie printr-o intervenție exterioară. Celelalte civilizații mureau în urma unei degradări interioare, lucru care nu se mai petrece aici. Pe de altă parte, moartea zeilor dacici și coborîrea lor în mare coincide cu aprinderea luminilor cosmosului, așadar cu nașterea unei lumi. Cel care contemplă acest tablou, Cezarul, vede simultan afit criza istoriei, cît și imaginea unui cosmos egal cu sine, impenetrabil și etern.

Secvența Daciei din *Memento mori* relevă în bună măsură semnificația acestui spațiu pentru imaginarul poetic eminescian. Zeii dacici înfrinți coboară în mare și peste pămîntul dacic se întinde înserarea și, o dată cu ea, liniștea obișnuită înserărilor eminesciene. Există aici un fenomen care ține de coincidența contrariilor, întrucît moartea, care înseamnă și geneză, realizează astfel un echilibru cosmic favorabil contemplației. Eroul acestei secvențe contemplă în izolare atît spectacolul istoriei aflate în criză, cît și spectacolul cosmosului mereu egal cu sine. Pe de altă parte, vocea lui Decebal este vocea celui învins care blestemă în numele popoarelor pe care romanii nu le-au lăsat trăiască istoria și mai ales în numele naturii înseși nepervertite. prin prisma acestei voci. Romanii sînt aceia care devin tragici, răspunzători de căderea mitului în istorie. Asemenea epigonilor, Traian este gîndirea lucidă care nu refuză istoria, ci o creează avînd condiția destinului uman tragic. Moartea Daciei este o temă absolut obsedantă la Eminescu. Există și un poem *Decebal* care ar fi conținut acest conflict dintre zei, conflict contemplat de un bard dacic care se va retrage în Walhala (a se vedea *Odin și poetul*).

Cel de-al doilea moment din istoria națională care-l interesează pe Eminescu este epoca medievală reprezentînd imaginea statului, prezentă nu numai în texte poetice sau epice (*Geniu pustiu*, *Cezara*), ci și în publicistica poetului. *Scrisoarea III* cuprinde două vîrste ale istoriei românilor: vîrsta organică și vîrsta epigonică. Poemul se deschide cu

imaginea sultanului fără țară care, chiar dacă stă sub semnul fatalității exprimate de vis, își creează imperiul din voință. Acestui stat i se impune statul organic al lui Mircea. Există aici o antiteză între un popor a cărui existență este motivată formal și altul susținut de motive organice. Nu întâmplător victoria românilor este celebrată cosmic și timpul istoric se lasă absorbit de un timp mitic. Partea a doua a poemului este una dintre cele mai violente satire eminesciene, poetul încercând să demaște pamfletar îndepărtarea de sensul original al existenței. Lumea contemporană este un teatru de marionete în care se repetă mecanic și profanator cuvintele altădată sacre dovedind din nou vârsta gândirii înstrăinate.

Cum lumea nu mai pare ca un produs al gândirii divine, Eminescu percepe în cea de-a doua etapă existența ca un mod de revoltă nu atât împotriva societății, cât împotriva unei decadențe motivate istoric. Revolta sa tocmai de aceea se transformă deseori în scepticism. Există căi care oferă soluții de factură romantică, precum poezia, istoria, iubirea, prin care timpul mitic, spațiul original, poate fi recuperat. Timpul este unul al contemplării sau al genezei, așadar unul mitic, iar spațiul, unul al recuperării arhetipurilor. În acest context antiteza nu mai este o simplă figură poetică, ci devine un principiu de organizare a lumii.

Ultima etapă a creației eminesciene dezvăluie o nouă relație între ființa umană și univers. Ioana Em. Petrescu afirmă că „lucrul acesta este determinat de opțiunea pentru un model cosmologic care poate fi numit kantian (conceperea universului ca o pluralitate de lumi care se nasc și mor continuu)”. Dacă la Kant acest fapt era interpretat ca semn al perfecțiunii mecanice a universului, la Eminescu, nașterea și moartea continuă sînt expresia unei căderi determinate de absența cugetării divine. Gîndirea divină încetează să mai țină lumile în echilibru și atunci aceasta se află într-o degradare permanentă. Este aici dovada unei alienări de substanță care poate fi expresia modernității poetului, întrucît alienarea nu e percepută de individ la nivelul eului, ci de umanitatea însăși. O astfel de concluzie ne permite să interpretăm *Luceafărul* nu atât ca pe un poem al crizei – și în nici un caz al eșecului –, ci mai degrabă ca pe un *poem al crizei învinse*, pentru că Hyperion revine la *locul* său *menit* pentru a menține lumile în echilibru. El are aici rolul gândirii divine care face posibil echilibrul. Aceasta este și dovada faptului că în definirea acestei etape cronologia ocupă rolul secundar cu atât mai mult cu cît în *Memento mori* se poate identifica tocmai imaginea declinului permanent determinat de absența cugetării divine. Poemul acesta, numit în variante *Schepsis*, *Cugetări*, *Vanitas vanitatem*, pune în discuție relația gîndire – istorie. El debutează printr-o mișcare de abstragere din timpul real în cel mitic, lumea de basm (aici lume vizionară) opunîndu-se lumii reale (aievea). Spațiul

basmului (visului) este unul al contopirii contrariilor, în care gândirea este creatoare și demiurgică, iar moartea este concepută ca un paradis. Imaginea realului din antiteză este imaginea unei lumi opace, sterile, generatoare de suferințe, unde efortul creator eșuează. Succesiunea civilizațiilor care se nasc și mor, căci se știe că poemul pare o „legendă a secolelor”, ascunde de fapt obsesia lui Eminescu de a identifica răul în lume. Lucrul acesta se poate realiza prin intermediul gândirii poetice, libere, care întoarce roate vremii, re trăiește istoria, căutând în basm “cheia de aur” cu care să se descifreze sensul lumii.

Fiecare dintre aceste civilizații cunoaște în evoluția sa trei momente: al naturii în care civilizația se naște; al apariției gândirii; al reîntoarcerii în natură. În general (cu excepția momentului dacic), acest moment nu are nimic catastrofic în el, reintegrarea în natură fiind echivalentă cu reîntoarcerea la echilibru, o contopire cu absolutul.

În refacerea fiecărei civilizații, Eminescu caută acest *principiu originar*, care în cazul Babilonului este piatra. Babilonul este o civilizație a pietrei și, prin moarte el, se transformă în nisip. Babilonul este legat de o formă primară, pământul. Egiptul instituie alte două elemente originare: apa (Nilul) și pământul (pustiul) care stau la baza civilizației egiptene.

În acest poem, magul este acela care provoacă reîntoarcerea în natură, întrucât oglinda lui de aur reflectă arhitectura divină, descoperă eroziunea timpului și declanșează moartea civilizației.

Tabloul Greciei reprezintă unul dintre momentele cheie ale poemului. Într-o primă secvență, poetul reface mitul nașterii Greciei, pentru ca în cea de-a doua să constate pieirea acestuia și a civilizației însăși. Elementul originar al nașterii Greciei este elementul acvatic și nașterea ei din mare seamănă cu nașterea Afroditei. În același timp, prin pietrificare, se sugerează că mișcarea ascensională este o continuă aspirație către căutarea sensului și a divinității. După acest moment al genezei, Eminescu aduce în prim plan trei figuri emblematice prin care este identificată gândirea: filozoful, un sculptor, un poet (Orfeu). Este ilustrat aici momentul crizei, al *gândirii aflate în doliu*, care nu mai poate susține credințe și, prin urmare, din scepticism, civilizația moare. Orfeu, care este surprins după întoarcerea din Infern, nu mai poate prin cântecul său să mai câștige ceva din moment ce a pierdut-o pe Euridice. Astfel, el își aruncă harfa în mare și în urma gândirii cântecului originar întreaga Grece coboară în adâncul mării.

Ipotetic, întrucât verbele sînt la condițional-optativ, Eminescu realizează aici o imagine a pierderii definitive a lumii în haos. Moartea Greciei s-ar părea că este emblema agoniei pe care o trăiește permanent umanitatea: „De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de

cîntări înflată, / Toată lumea după dînsa, de-al ei sunet atîmată, / Ar fi curs în văi eterne, lin și-n cet ar fi căzut... / Caravane de sori regii, cîrduri lungi de blonde lune / Și popoarele de stele, universu-n rugăciune, / În migrație eternă de demult s-ar fi pierdut”. În realitate, gîndirea orfică nu și-a trădat funcția creatoare, sunetul arfei intrînd în consonanță nu cu agonia haosului, ci cu freamătul germinativ al mării: „Dar el o zvîrli în mare... Și d-eterna-i murmuire / O urmă ademenită toat-a Greciei gîndire, / Împlînd halele oceanici cu cîntările-i de-amar”.

Pentru Roma, principiul ordonator, elementul primordial este focul. Mitul Romei este mitul rațiunii, al cugetării reci. Roma este un loc al civilizației, al legii, al ordinii, al gîndirii pure. În fond, Roma este aceea care face trecerea de la mit la istorie și ea nu mai reprezintă un popor. Ioana Em. Petrescu este de părere că “funcția de popor-natură o au numai popoarele învinse, în timp ce Roma nu are acest atribut”. Principiul generativ este aici principiul morții (Nero distrugînd cetatea prin nebunia lui dovedește exces de rațiune).

Întregul evul mediu este rezumat într-o singură strofă și este privit ca o perioadă de întuneric în care principiul original nu poate căpăta formă. Doar revoluția franceză permite reîtruparea unui principiu creator al ideii în Napoleon. Napoleon este pentru Eminescu cea mai bună întrupare a Cezarului, el fiind asociat ideii propriu-zise pentru că el este un titan care îmbină forța acțiunii cu puterea contemplativă.

Împărat și proletar este un poem elocvent în acest sens. După secvența privind revoltat proletarului și revoluția propriu-zisă percepută ca un moment al distrugerii fanatice din nevoia purificării, ultima secvență prezintă acest erou pe marginile Senei, devenit nu numai contemplația însăși, nu numai principiu constator, ci chiar acela care generează gîndirea și, deci, armonia universală. Asemănător lunii din *Scrisoarea I*, Cezarul egalizează cu privirea lui formele existente, descoperind în toate principiul creator manifestat. Revenind la *Memento mori*, este limpede că istoria este percepută ca un spațiu al căutării ideii și că fiecare civilizație este expresia unei gîndiri care moare o dată cu civilizație respectivă. De aceea moartea este singurul principiu dominator și divinul este echivalent cu neființa.

Glossa, poem din 1883, care propune un mod de existență condus de principiul inacțiunii, al retragerii, contemplației, al refuzului de a participa la spectacolul lumii, este o consecință a ideii finale din *Memento mori*. Chiar dacă *Glossa* este o poezie gnostică, iar *Memento mori*, un poem vizionar, între cele două creații circulă anumite idei care permit refacerea unui imaginar poetic coerent. Este ușor de demonstrat că și *Scrisoarea I* aparține aceleiași viziuni, poezia aceasta fiind nu una pe tema destinului omului de geniu, ci a

destinului în general. Imaginea lumii de la începutul pomului este necesară pentru a supune oricare existență egalizării în plan absolut (lucrul acesta fiind aici dependent de geneza cosmică). Tot ceea ce există este manifestarea *punctului* inițial („Dar deodată-un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l / Cum din caos face mumă, iară el devine Tatăl.../[...]/ De-atunci negura eternă se desface în fășii, / De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii... / De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute / Vin din sure văi de caos pe cărări necunoscute”. În acest context, bătrînul dascăl este egal cu ceilalți, dar cu toate acestea el este aici numai acel principiu originar care ține lumea în echilibru cu gîndirea lui. În concluzie, poziția aceasta a contemplatorului nu este neapărat poziția celui învins, ci este poziția care permite salvarea prin descoperirea armoniei.

IPOSTAZE ALE LIRISMULUI EMINESCIAN

În creația eminesciană – așa cum demonstrează convingător Mircea Scarlat – pot fi identificate toate ipostazele lirismului care apăruseră în poezia românească anterioară. Pe bună dreptate se poate spune că Eminescu realizează o sinteză a modurilor lirice care îl preced, diferența de predecesori constînd în modul în care aceste tipuri de lirism sînt ilustrate. Ținînd cont de aceste lucruri, firește că afirmația că Eminescu este poet romantic nu este nici hazardată, nici depășită, chiar dacă tot mai frecvent se infirmă acest lucru susținîndu-se că Eminescu ar fi un poet modern. Cuvîntul “modern” ca atare are multiple sensuri și din cauza aceasta sînt posibile confuziile. Dacă citim cu atenție cartea lui Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, atunci putem deduce că Eminescu este modern pentru că atitudinile lui definesc o mare parte din comportamentul antropologic post-renascentist. Dacă ne referim, însă, la conceptul de poezie modernă post-baudelaireiană – lucru care în realitate interesează –, atunci Eminescu nu este un poet modern, cu toate demonstrațiile care s-au făcut în acest sens, chiar dacă fragmentar sau anumite texte în întregime ar putea fi inserate și din acest punct de vedere. Așa cum demonstrează același Mircea Scarlat în *Istoria poeziei românești*, codul poetic folosit de Eminescu este unul care nu corespunde modernității. Pentru Eminescu, susține el, poezia, ca și pentru Maiorescu, este “idee manifestată în formă sensibilă”. Ambiguitatea și sugestia din poezia lui Eminescu au drept cauză încercarea disperată și uneori eșuată a poetului „de a exprima adevărul”. Au fost însă și opinii care au susținut modernitatea poeziei eminesciene, cea mai autorizată fiind a lui Ioan Constantinescu, care, apelînd și la sinteza lui Hugo

Friederich, *Structura liricii moderne*, consideră că Eminescu este un poet modern întrucât prezența vizionarismului, impersonalizarea eului, primatul lucidității, înlocuirea sentimentelor cu o ”interioritate neutră” ar avea drept consecință un astfel de lucru. Demonstrația este însă forțată – ea a fost respinsă mai întâi de Mihai Drăgan –, deși trebuie cunoscută ca titlu de inventar, și nu cuprinde integralitatea creației eminesciene. Am putea lua în discuție, de exemplu, situația vizionarismului, despre care se vorbește frecvent la Eminescu, care are, însă, un cu totul alt sens decât vizionarismul cultivat de Rimbaud. Pentru poetul francez, prin vizionarism se înțelege “dereglarea tuturor simțurilor”, mai exact, abandonul lucidității („Poetul devine vizionar printr-o îndelungată, imensă și lucidă dereglare a tuturor simțurilor”). Acest lucru este străin de poezia/concepția eminesciană, chiar dacă apar uneori imagini care ar permite parcă invocarea poetului francez, precum “organele-s sfărmate și maestrul e nebun”. Aceste elemente sînt expresia unei stări de criză pe care poetul de fapt o deplînge. Eminescu nu optează pentru acest vizionarism provocat cu luciditate, ci pentru unul oniric, în conformitate cu mijloacele romanticilor dintotdeauna.

În concluzie, chiar cînd elementele moderne pot fi identificate în poezia eminesciană (sinestezia, de exemplu, din versurile poemei de tinerețe *Mortua est!*: „Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caer / Argint e pe ape și aur în aer”), în totalitatea sa, prin concepția despre poezie și prin ilustrarea acestei concepții, Eminescu rămîne un poet romantic, apropiat romantismului german, care sintetizează ipostazele liricii pașoptiste.

Definitoriu rămîne pentru Eminescu *lirismul afectiv*, opțiunea sa în publicarea textelor fiind marcată parcă de acest punct de vedere. Postumele, mai ales cele din tinerețe, sînt elocvente pentru *lirismul vizionar* în care Eminescu s-a manifestat cel mai spectaculos (Mircea Scarlat). Lucrul acesta este susținut de o afirmație a poetului, care susținea că *fantasia poetului* se ridică în „pietrificațiunea ideilor eterne”. „Fantasia nu mai este reflecția lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezvie, ci în ea fantasia poetului și a artistului se ridică în jur în petrificațiunea ideilor eterne, ce reprezintă... Ceea ce numesc capete ordinare fantasie nu este fantezie, ci slăbiciune a creierului, fantasterie. Pe cînd celor chemați... li se vorbește în jargonul lor propriu – celui ales ea-i vorbește în limba ei – și limba ei e armonia lui Plato”.

Reiese de aici că fantezia nu interesează în sine, ci numai în măsura în care prin intermediul ei se ajunge la “pietrificațiunea ideilor eterne”. Această opțiune pentru armonie, compoziție, echilibru, care poate fi asociată și clasicismului, dezvăluie *dimensiunea reflexivă* a creației eminesciene. Deși în *Scrisoarea III* apare imaginea

“ochiului închis afară” care „înăuntru se deșteaptă”, imagine a vizionarismului, toată compoziția acestui poem este deosebit de bine controlată de intenția poetului de a impune o idee. Nu există secvențe care să fie gratuite, expresie a simplei plăceri de a fabula în limitele visului. Orice secvență devine funcțională prin prisma întregului poem și a ideii pe care el o susține. Sînt foarte cunoscute cuvintele lui Eminescu dintr-o scrisoare către I. Negruzzi, este vorba de scrisoarea din 1870 care însoțește poemul *Epigonii*: “Numai drept vorbind, spune poetul, mama imaginilor, fantasia, mie-mi pare a fi o condițiune ideală a poeziei, – pe cînd reflecțiunea nu e decît scheletul, care-n opere de artă nici nu se vede. La unii predomină una, la alții alta; unirea amîndurora e perfecțiunea, purtătorul ei geniul”.

Încercarea unei sinteze, realizată în opera sa de maturitate, este foarte vizibilă într-un poem cum este *Memento mori*, care propune o imagine a căderii civilizațiilor, dar care excelează în același timp în imaginarea detaliată a civilizațiilor, prin căutarea principiului interior al fiecăreia și al istoriei înseși. Un poem precum *Egipetul*, publicat separat, nu mai conține nimic din ideea amplului poem referitoare la deșertăciunea civilizațiilor, întrucît lipsește contextul decisiv în conturarea acestei idei,, dar rezistă tocmai prin forța vizionară care reface oniric un anumit spațiu uman. În concluzie, Eminescu supune manifestările afective și forța fanteziei unor presiuni datorate reflexivității preocupate de exactitatea sensului.

Cel mai rar, s-a afirmat de către unii exegeți, apare la Eminescu lirismul confesiv, care nu i-ar fi definitoriu poetului. Cu toate acestea, poezia lui Eminescu pare, și prin faptul că aparține romantismului, foarte încărcată emoțional. Se poate constata însă că și confesiunea, care ar presupune sinceritatea nemediată a trăirilor, se supune reflexivității prin intermediul obiectivării sinelui. Poetul a apelat la voci lirice, la epic, la alegorie și, nu o dată, la tehnici descriptive sau la *poemul spectacol*. Tudor Vianu, în cartea sa despre Eminescu, preia de la un estetician german, Scherrer, disocierea între o lirică a eului, una a măștilor și una a rolurilor, aplicînd-o creației eminesciene. În fond, la Eminescu, această obiectivare a emoției și a fanteziei pusă pe seama unui personaj liric se face foarte frecvent.

În acest caz, cei care vorbesc despre modernitatea poeziei lui Eminescu găsesc aici anumite argumente care au drept prim suport o trăire specifică, alienarea. Sentimentului că viața îi este repovestită de o străină pură îi urmează în timp identificarea poetului cu anumite instanțe confesive care devin eroi lirici. Acest lucru favorizează interpretarea lui Nicolae Manolescu, care susține că în *Luceafărul* nu trebuie identificat doar Hyperion, ci toate celelalte personaje care sînt ipostaze ale lui, “voci lirice ale

poetului”. Oricum, trăirile poetului se ipostaziază în trăirile unor eroi lirici, cu care Eminescu se identifică într-o anumită măsură. Un exemplu elocvent este *Rugăciunea unui dac*, unde, în afara titlului, nimic altceva nu ne-ar putea atrage atenția asupra faptului că discursul nu e al poetului, ci al unui personaj (cu care poetul se identifică). La fel stau lucrurile cu foarte multe alte texte. *Oda în metru antic* era inițial o odă închinată lui Napoleon, discursul ca atare aparținându-i acestuia. *Mai am un singur dor*, reiese din variante, era confesiunea unui dac, devenit personaj liric.

Pe de altă parte, este ușor de observat că Eminescu are o preocupare aparte pentru poemul organizat dramatic sau epic, mergînd de la *Povestea codrului* la *Călin* sau *Luceafărul*, poeme care au un definitoriu fundament epic, chiar dacă, ceea ce Eminescu publică sau elaborează în cele din urmă nu este decît un fragment confesiv. Poate exemplul cel mai elocvent în acest sens este elegia *Se bate miezul nopții...*, poezie care funcționează inițial ca simplu decor al variantelor la poemul-spectacol *Andrei Mureșanu*. S-a vorbit de aceea la Eminescu de poemul spectacol, foarte vizibil mai ales în poezia de tinerețe, ca despre o formă specifică a lirismului eminescian. *Replici, Întunericul și poetul*, tablourile dramatice *Andrei Mureșanu*, postuma *Povestea magului călător* prin stele sînt numai cîteva exemple mai elocvente în acest sens. De fapt, dificultatea poeziei eminesciene reiese nu o dată și din faptul că multe din poeme par să aparțină în mod implicit unui scenariu amplu, avînd în centru obsesia Daciei, scenariu a cărui unitate și viziune de ansamblu s-a pierdut.

Confesiune directă s-ar putea spune că nu există nici măcar în poezia de dragoste, întrucît și aici (în *Dorința*, de exemplu) e construit un personaj liric care poate fi încadrat în categoria demonului cu puteri recuperatoare. Oricum, este limpede că Eminescu încearcă să fugă de expresia nudă a propriilor sentimente, încearcă să evite tentația romantică a confesiunii, trăind în același timp tentația subiectivității și imposibilitatea evitării ei.

ASPECTE ALE TEMATICII OPEREI EMINESCIENE

De cele mai multe ori din necesități didactice s-a apelat la o separare pe teme distincte a creației eminesciene (fapt ce nu are prea multă relevanță, ba, mai mult, riscă să propună o imagine deformată asupra lui Eminescu). Marii critici au apelat nu o dată la acest

criteriu de analiză, dar ei reușeau să identifice și elemente de unitate ale operei dincolo de fragmentarea provocată de studierea tematică. G. Călinescu, în câteva din capitolele studiului său, se referă la ceea ce noi numim tematică; unul se numește *Teme romantice*, și sînt incluse aici titluri de teme precum *facerea și desfacerea, muzica sferelor, femeia titanică, geniul* etc., alte două capitole numindu-se *cadru psihic* și *cadru fizic*, el incluzînd aici motive precum *somnul, visul, erotica, anatomia femeii ideale, germinația, flora și fauna, arhitectura colosală* etc.). Aici avem de-a face mai mult decît cu o studiere tematică, căci G. Călinescu nu este interesat de temele în sine, ci, ca G. Bachelard mai tîrziu, de poeticitatea unor elemente care aparțin universului concret, poeticitate generată de contextul romantic căruia îi aparține Eminescu, dar și de un subconștient colectiv care lucrează cu arhetipuri. Este ceea ce se numește critică tematică. Călinescu însuși constată la un moment dat că există în oricare creație eminesciană un „fior cosmogonic” și sugerează că unitatea operei ar fi generată de acest fapt. O astfel de constatare legată de ineficiența reală a studiului pe baza fragmentării pe teme o face și Rosa del Conte, ea propunîndu-și să vorbească despre Eminescu în relație cu absolutul. Același lucru îl determină pe I. Negoieșcu să disocieze între o poezie neptunică și una plutonică și pe Svetlana Paleologu Matta să scrie un studiu numit *Eminescu și abisul ontologic*, care identifică la Eminescu o poezie a ființei într-o interpretare care-l plasează pe poetul român printre moderni, citit prin intermediul filozofiei lui Heidegger sau Nietzsche.

În realitate, fiecare temă, preluată din împărțirea consacrată de uz, ar putea fi descrisă și prezentată detaliat, nepierzîndu-se însă din vedere faptul că toate aceste teme se întrepătrund și că se poate vorbi despre niște suprateme precum timpul, absolutul, ființa etc., și în care se topesc și tema erotică, și tema naturii, socială sau istorică, nemaivorbind de faptul că o temă filozofică propriu-zisă nu există.

Tema erotică, de exemplu, poate fi prezentată prin câteva ipostaze, foarte diferite între ele, pe care le ia sentimentul iubirii sau atitudinea față de femeie, pentru că se produc niște metamorfoze atît la nivelul influențelor livești, cît și la nivelul experienței, ca să nu mai vorbim de o schimbare de opțiune estetică. Oricum, există o erotică axată pe un vizionarism purificator în care femeia este idealizată și capătă forme paradisiace (*Înger și demon, Mortua est, Atît de fragedă*), în care funcționează nu numai o tendință de spiritualizare a femeii, ci și de estetizare tipic romantică (*Venere și Madona, Înger și demon*) În aceste poeme, poetul își asumă condiția de instanță care transfigurează realul proiectîndu-l în idee.

Există și o altă imagine a iubirii și a femeii, imagine dependentă de obsesia regresiei în elementar. Asta face evident că la nivel erotic să se poată vorbi de o iubire genuină, fără complicații intelectuale, redusă la o instinctualitate candidă. Asta îl face, de exemplu, pe Călinescu să vadă în erotica eminesciană absența oricărei transcendențe și reducerea la carnal. Violența submersă unei astfel de viziuni e explicată de obsesia romanticilor pentru elementar. Punctul de vedere călinescian este exagerat dacă nu se ține cont de celelalte fețe ale eroticii eminesciene. Nu numai acolo unde e vorba de amorul ideal, de femeia-înger, de zona visului, ci chiar acolo unde e prezentă erotica elementară, iubirea este deseori sublimată într-o senzualitate care implică transcendența. Și dacă în *Floare albastră* se face apel la erotica elementară a simțurilor, în alte texte (*Sara pe deal*, *Dorința*), slăvirea dragostei terestre este o consecință a faptului că prin iubire eroii intră în categoria demonilor și refac timpul paradisiac, redescoperă armonia originară. Iubirea devine o cale de compensare a absențelor în planul realului. De cele mai multe ori în această situație dezindividualizarea eroilor este o aproximare a absolutului, dar și o apropiere de moarte. Nu întâmplător gestualitatea care aparține unui ritual al iubirii devine tot mai dematerializată, mai lentă și somnul care urmează este un echivalent al morții. Și în acest caz, printr-o anumită magie care ține de cadrul natural original, Eminescu tinde să idealizeze o iubire care nu poate fi ruptă de carnalitate și care era “iubirea păgînă” (G. Călinescu).

La fel de adevărat este că iubirea apare și în ipostaza viziunii satirice, care este nu o dată complementară viziunii filozofice. Este vorba aici de un misoginism de factură schopenhauriană, pentru că Eminescu nu se situează doar pe poziția satirică; femeia poate fi definită negativ, dar, în același timp, ea poate fi privită și ca un principiu al naturii înseși, de care nu ea este răspunzătoare. Ca la Schopenhauer, femeia n-ar fi decât un viclesug întrebuințat de natură pentru a-și atinge scopul. Tot pornind de la *lumea ca voință și reprezentare*, atracția erotică, voluptatea plăcerilor sînt consecința nu a voinței individuale sau a personalității, ci a voinței oarbe de a fi. În aceste texte este acuzată instinctualitatea – și gama atitudinilor trece de la ironie la sarcasm printr-o varietate de alte forme.

În aceeași manieră se poate vorbi și de *tema naturii*, care nu este doar un simplu cadru, nici un simplu pretext pentru lirica gnostică, cum pare a fi în *Revedere*, ea avînd o mulțime de funcții care o pun în relație cu tema erotică, cu tema istoriei, subsumîndu-se, de fapt, unei viziuni gnostice asupra lumii. Este invocată deseori sintagma “natura este o stare de suflet”, făcîndu-se trimitere la cuvintele francezului Amiel care vorbea despre natura ca stare de suflet, dar care spunea: “un peisaj oarecare este o stare a sufletului și cine

citește în amîndouă este încîntat să regăsească similitudini în fiecare detaliu”. Este vorba de anumite corespondențe, de o identitate intimă între ființă și natură datorită unei viziuni mistice asupra cosmosului în general. Așa cum natura se antropomorfizează, ființa umană devine un simplu element al naturii, această viziune fiind în relație și cu concepția cosmogonică propusă de Eminescu sau chiar cu viziunea sa asupra divinității însăși. Știm din *Scrisoarea I* că tot ceea ce există este expresia acelui punct inițial care a provocat geneza și la fel de bine știm că în *Memento mori* se sugerează faptul că tot ceea ce există este expresia gândirii divine. Or, în acest caz există o unitate organică între elemente și, în poezia sa, Eminescu dezvoltă această idee.

Tema *istoriei* presupune să vorbești și despre istoria românilor cu retrospectiva magică și mitologică legată de timpul dacilor, dar și despre istoria umanității (*Memento mori*), iar prin intermediul acesteia și despre preocuparea poetului despre principiul care determină existența istoriei, succesiunii faptelor, principiu care nu mai este descoperit în divinitate, ci în neființă.

D. Popovici, în 1947, încearcă o sistematizare tematică vorbind înainte de poezia erotică, de poezia mitologică ori de poezia titaniană despre *poezia cetății umane*. El vizează oarecum ceea ce noi descriam anterior prin această preocupare a lui Eminescu în cadrul temei istoriei pentru principiul de existență al lumii, principiu care pune alături existența individului sau civilizațiilor și existența unor legi ale devenirii.

ION CREANGĂ

Grotesc, parodic și carnavalesc. S-a emis ipoteza că opera decisivă pentru personalitatea creatoare a lui Creangă ar fi *Amintiri din copilărie*. În realitate, este greu de argumentat o astfel de afirmație, pentru că, la nivel stilistic și chiar narativ, scrierile lui Creangă sînt, cu cîteva excepții, unitare. O astfel de excepție, prin prisma jocului cu care este întreținut echivocul, ar putea fi nuvela Moș Nechifor Coțcariu. În fine, există interpretări care pun accentul pe *Amintiri*, atrăgîndu-se atenția că nu are nici un fel de relevanță faptul că aici autorul pornește de la niște date preexistente, situate în planul realității, la fel cum există cercetători care atrag atenția că în povești ar trebui căutată structura de profunzime a lui Creangă, chiar dacă și aici s-a vorbit despre un pre-text, descoperit în folclor.

Una din consecințele punerii în prim plan a unui tip de text în defavoare altuia se referă la un transfer de semnificație. Prin prisma **Amintirilor**, în povești ar putea fi descoperită niște elemente realiste (o „localizare a fantasticului”), la fel cum, prin paralelismul cu anumite scene din povești, **Amintiri**-le ar conține elemente fabuloase.

Dincolo de toate aceste lucruri, poveștile pun mai bine în evidență o anumită dimensiune a scrisului lui Creangă, care vizează grotescul și carnavalescul, ba chiar și parodicul, dimensiune consonantă cu imaginea unui Creangă plin de energie, clocotitor, viguros. Rîsul lui, cum s-a spus adesea, este un rîs sănătos, care dincolo de vreo intenție satirică, denotă o extraordinară forță de a trăi cu o anumită inocență. De altfel, Elvira Sorohan consideră *rîsul* drept „criteriu de valoare al scrierilor lui Creangă”. Lucrul acesta este, ca să zic așa, mult mai evident în povești.

O discuție despre carnavalesc și grotesc la Creangă trebuie să pornească de la idee că opera lui Creangă iese de sub tutela oricărei interpretări utilitariste și în felul acesta nu interesează nici valoarea alegorică sau moralizatoare, nici interpretarea mitică sau ezoterică, nici măcar interpretarea etnografică. Astfel spus, devin ineficiente în plan artistic acele interpretări care cred că Ion. Creangă este fie un folclorist, fie un scriitor preocupat de „oglindirea” satului humuleștean în aspectele sale caracteristice, fie un satiric care sancționează cu severitate realitățile imediate. În această serie intră, evident, și propunerea ezoterică al lui Vasile Lovinescu, care-l consideră pe Creangă un inițiat și care crede că scrierile sale conțin un mesaj încifrat. Nu înseamnă că opera se reduce strict la plăcerea gratuită a cuvintelor și că Ion Creangă, spectator al și regizor al spectacolului cuvintelor, face doar rafinate exerciții de stil. Nu înseamnă, așadar, că-l

putem situa pe autorul poveștilor în zona esteților devitalizați. „Dificultățile” cu care Creangă scria și care au făcut pe mulți să-l invoce, într-o zonă a genului proxim, pe Flaubert, cunoscut pentru atenția acordată expresiei, se datorează nevoii lui Creangă de a institui, *auditiv și vizual*, o anumită atmosferă. Nu întâmplător G. Călinescu reușește în exegeza sa să armonizeze două interpretări care păreau la modul absolut incompatibile. El nu exclude faptul că Ion. Creangă este un *estet al filologiei*, un rafinat al expresiei, dar consideră în final că autorul acesta este *reprezentativ* prin structura sa intimă *pentru întreaga etnie*.

Rafinamentul stilistic și trăirea organică, aflate în complementaritate, constituie una dintre notele de originalitate ale scrisului lui Creangă. Această complementaritate poate fi descoperită în bună măsură în chiar în cultivarea *grotescului* și în atmosfera de bucurie colectivă care dezvăluie în realitate un substrat numit, pe urmele studiului lui Mihail Bahtin despre Rabelais, *carnavalesc*. De fapt, cercetătorul rus vorbește de cultura populară în evul mediu și de atmosfera carnavalească, invocând în mod direct opera lui renescentistului francez. Or, chiar și Călinescu îl consideră pe Creangă un scriitor apropiat de Rabelais, prin erudiția sa populară, imaginea pe care „divinul critic” a propus-o despre humuleștean fiind, în general, una axată pe vitalitate.

Trecând peste anecdotică existentă, deși ea este extrem de importantă din această perspectivă, se poate vedea în opera lui Creangă un spectacol al culturii populare, chiar și numai referindu-ne la proverbe, zicători, sintagme, expresii, fapte care au generat constatarea că humuleșteanul este o „enciclopedie” a înțelepciunii populare.

Creangă nu reduce cultura populară la erudiția seacă. Toate acestea semne ale unui cod cultural popular se pliază pe niște evenimente concrete, realizate cu o mare plăcere a detaliului, gestului, vorbei, deci a amănuntului expresiv. Este limpede că deși au un puternic relief individualizat, evenimentele sînt proiectate în atemporal. În fond, opera lui Creangă este locul în care se întîlnesc concretul și abstractul, amănuntul relevant și imaginea prototip. Îngroșînd trăsăturile, practicînd un fel de exemplificare neverosimilă, atît la nivelul factologiei, cît și la acela al discursului, Creangă rămîne un rafinat al filologiei, găsind în fond esența imuabilă a unor categorii umane.

S-ar putea foarte bine spune că această *sinteză* este o modalitate de a satisface opțiunea junimiștilor pentru folclor, dar și „expresia unui spirit înclinat să persifleze” (Ciopraga). S-a constatat, de altfel, că scrisul său este un mod de a riposta la adresa pedanților și rafinaților, subțirilor fețe de la Junimea chiar, cărora Creangă le opune o

umanitate foarte viguroasă, atât în planul limbajului, cât și în planul corporalității. El le opune, de asemenea, în mod paradoxal, un alt tip de rafinament, care nu mai este steril și prețios și care creează atmosferă. Prin această deschidere spre spectacolul popular de natură carnavalescă înțelegem și prezența frecventă a aluziei licențioase, și hiperbolizarea la nivel organic a eroilor, și atenția cu care înregistrează se gesturile și detaliile vizuale, senzorialitatea lui. Onomatopeile, interjecțiile sînt expresia unei senzorialități foarte puternice. S-a spus chiar de către contemporani că Ion Creangă este ceea ce se cheamă un tip auditiv.

Oricum, Creangă se manifestă ca un nonconformist, făcînd un fel de frondă față de modelul spiritual și literar junimist, pe care în felul acesta îl deconspiră. Situat într-un anumit context istoric și mai ales cultural (e vorba de mediul junimist, în primul rînd), Creangă respectă niște modele implicite, acceptă niște exigențe externe, dar în același timp vine cu o atitudine personală prin care persiflează atmosfera rece și ținuta academică a junimiștilor.

A vorbi despre grotesc la Creangă înseamnă aduce în discuție problematica rîsului complice și participativ. Contextele care favorizează rîsul sînt foarte diferite ca și atitudinile create. Deși Vladimir Streinu contestă orice dimensiune satirică, există, totuși, și secvențe care pun în evidență un ton satiric. De cîte ori apar realități bisericești, metode de învățare, Creangă devine mai aspru și sever în atitudine, sancționînd cu severitate. Trăsnea ajunge la un fals ton nostalgic și umoristic invocînd, de exemplu, moartea săracului Davidică, înecat, zice-se, cu pronumele. Mult mai sever și mai intransigent este Creangă atunci cînd vorbește de statutul preoților ori al călugărilor. Dar Creangă este, orice s-ar spune, rareori satiric.

Umorul ocupă un loc mult mai important (e, dealtfel, definitoriu pentru opera lui Creangă) și nu întîmplător în definițiile care se dau pe teren românesc acestei categorii a comicului se pornește exclusiv de la creația humuleșteanului. În felul acesta, *umor* înseamnă atitudine mult mai degajată, lipsită de vehemența satirei, care pornește de la complicitatea autorului (implicit a cititorului, un fel de spectator) și de la implicarea sa în faptele asupra cărora se îndreaptă atenția comică. Umorul nu este doar un procedeu stilistic; el dezvăluie, în realitate, o anumită atitudine existențială, care presupune atât acceptare, cât și scepticism și chiar nostalgie. Prin umor nu se sancționează anumite realități întrucît, în convingerea umoristului, lucrurile nu pot fi ameliorate. În cazul acesta, se apelează la umor ca la o soluție de supraviețuire.

Și secvențele satirice, și umorul sînt caracteristici atît ale poveștilor, cît și ale *amintirilor*. În povești însă se întîlnește din plin și grotescul, care înseamnă o hiperbolizare și o exagerare atît a unor elemente corporale (Creangă nu este numai un auditiv, cum s-a spus, ci și un vizual), cît și a unor atitudini de cele mai multe ori nonconformiste și care deconspiră stări umane. S-a constatat, de exemplu, că Ion Creangă vorbește sau își pune personajele să trăiască fără spaimă atunci cînd se aduce în discuție problema diavolescului, moartea sau Dumnezeu, și fără pudoare, atunci cînd se pune problema sexualității. În prima dintre situații, nu este vorba despre ceea ce se numește fantastic sau, uneori, supranatural. N-avem de-a face decît cu o convenție acceptată de toată lumea, o convenție care nu trebuie proiectată în planul realității. Pe de altă parte, eroi care ar putea înspăimînta, cum este și cazul monștrilor din **Povestea lui Harap-Alb**, sînt antropomorfizați prin comportamentul lor. În felul acesta, Creangă aduce aproape, adică la dimensiuni acceptabile, excesivul, informul, terifiantul, și supune ridicolului puterile malefice, producătoare de frică. Diavolul, moartea, D-zeu, Sf. Petru nu mai înspăimîntă, pentru că nu mai sînt decît niște personaje de hîrtie. Sînt și anumite componente ale ființei umane care prin grotesc își schimbă statutul: lenea în **Povestea unui om leneș**), prostia în **Dănilă Prepeleac**, sînt convertite în reversul lor. Defectele umane sînt chiar exagerate și hiperbolizate pentru a putea fi, în fond, ridiculizate și dominante. Este un fel de exorcizare la mijloc. Dar nu stă așa ceva în intenția autorului, a cărui conștiință scriitoricească e dominată de puterea creatoare în sine. Este și cazul celor cinci monștri din **Povestea lui Harp-Alb** (Setilă, Flămînzilă ș.c.l.), care sînt prezentați și printr-o corporalitate informă și enormă, și prin contrastul dintre imaginea corporalității lor și psihologia absolut terestră, aproape infantilă. Călinescu credea că „aceste personaje sînt de fapt instincte convertite în forțe miraculoae, benefice”.

În aceste condiții, grotescul ar fi termenul potrivit pentru a defini „un realism exagerat cu vădită intenție comică” (E. Sorohan) care are ca fundament nu doar eliberarea de un rău și eliminarea unei spaime, ci și bucuria rîsului.

Ceea ce trebuie reținut este că în *povești* se manifestă din plin această componentă a scrisului lui Creangă, care este aproape de negăsit în **Amintiri**.

Cum demonstrează Elvira Sorohan, într-o încercă o sistematizare a situațiilor grotești din poveștile lui Creangă, s-ar putea constata că există scrieri în care prin grotesc se demitizează spaima de tirania omului; există texte în care se ridiculizează,

prin umanizare, lumea demonilor; există altele în care se însumează motivele care terorizează ființa la modul general (moartea).

Dacă aceste lucruri pot fi identificate, la rigoare, și în folclor, atunci originalitatea lui Creangă constă în frecvența, pregnanța, forța cu care abordează aceste elemente supuse demitizării, intenția nefiind foarte vizibilă și nici didactică, ci integrabilă atmosferei umoristice. De fapt, grotescul poate fi întâlnit atât în poveștile de factură folclorică (**Povestea porcului, Povestea lui Harap-Alb**), cât și în cele considerate nuvelistice, în care grotescul este mult mai vizibil (**Soacra cu trei nurori, Dănilă Prepeleac, Povestea lui Stan Pățitul, Ivan Turbică, Capra cu trei iezi, Punguța cu doi bani**).

Grotescul și atmosfera carnavalescă, de bucurie organică, care egalizează domeniile existenței, face superfluă discuția despre violența lumii lui Creangă, de care vorbește Valeriu Cristea. El consideră, de exemplu, că în **Soacra cu trei nurori**, avem de-a face cu fapte de o violență extraordinară, cu un cinism îngrozitor, lucru care ar trebui să diminueze curajul celor care vorbesc de hîtrul Creangă, sau de „idilicul” Creangă. În realitate, **Soacra cu trei nurori** nu trebuie percepută printr-o viziune îngust realistă, întrucît doar o astfel de viziune ne face să nu vedem că avem de-a face cu simple convenții în care atitudinea generală este de eliberarea de forța maleficului, sau, pur și simplu, de rîs cauzat de suita confuziilor și a situațiilor neașteptate.

Deși mai puține, scene grotești apar și în **Amintiri**. Un exemplu este tabloul numit convențional „la urat”, al cărui aspect caricatural și hilar este dat de improvizarea obiectelor cu care copiii merg la urat. Firește că efectul se realizează prin îngroșarea pînă la șarjă a detaliilor. În fine, un rafinat al carnavalescului este Creangă în astfel de situații.

Particularități narative în „Amintiri din copilărie”. Crearea **Amintirilor din copilărie** implică o serie de probleme speciale la nivelul relațiilor dintre *narator* și *eveniment*, pe de o parte, și dintre *autor* și *narator*, pe de altă parte. Nu trebuie uitat că aici narațiunea se petrece la persoana I și astfel scriitorul denunță iluzia ficțiunii, întrucît faptele par autobiografice, și convenția romanescă, în sine. Ficțiunea nu este cu totul ocolită, pentru că *amintirile* se manifestă și ca rememorare a unor evenimente, dar și ca imagine a altora, ca prilej de construire a unei anumite atmosfere. Oricum, ceea ce constituie nota distinctivă a scrisului lui Creangă se situează deseori dincolo de nivelul

strict faptic, așa încât nodul gordian al situării faptelor în biografie sau în ficțiune nu mai este relevant.

Pe lângă conținutul prim al evenimentelor, fie ele rememorate, fie imaginate, scrierea aceasta mai are o dimensiune, la fel de importantă, care este aceea a autorului. Lucrul acesta putea fi intuit și dintr-o afirmație făcută de multă vreme de majoritatea criticilor, care au susținut că ceea ce contează în opera lui Creangă, artistic vorbind, nu este *ce* se spune, ci *cum* se spune. Or, acest *cum* individualizează înainte de toate condiția autorului. Mai mult decât atât, prin calitățile inerente scrisului lui Creangă (rafinament și vitalitate, vioașie și nostalgie, oralitate și umor etc.), el face din scris o soluție existențială care îi permite evaziunea din biografia sa umană, alienantă, într-un spațiu ireal, al copilăriei și al Humuleștiului. Lucrul acesta reclamă din plin faptul că evenimentele anecdodice pot fi considerate niște metafore narative, niște măști ale crizelor concrete ale autorului.

Așadar, fenomenul creației nu este dat doar de suportul evenimential al copilăriei, privit în particularitățile lui năzdrăvane și pitorești, ci și de realitatea prin care autorul se manifestă în text, fie ca narator, fie ca autor ultragiat. Farmecul de care s-a vorbit este dat de permanenta relație, aparent insignifiantă, manifestată deseori în subtext, între *lumea care se povestește* și *lumea care este povestită*, între timpul istorisirii și cel evenimential, al istoriei, între care se realizează o anumită tensiune.

O astfel de problemă permite afirmația că evenimentul fundamental al operei lui Creangă nu este altul decât faptul de a povesti, tot așa cum povestirea didactică **Pîcală** nu este numai una pe tema prostiei, ci și una pe tema spectacolului lingvistic. Această problematică a scrisului lui Creangă e consonantă gratuității și spiritului ludic.

Focalizarea sensului operei asupra eului narator a permis să se vorbească despre un substrat cinic al scriiturii lui Creangă (Valeriu Cristea), chiar dacă opera se alcătuiește la modul vizibil din evenimente la care participă în mod constant un personaj-actor (Nică) care este, ca și alte personaje din scrisul lui Creangă, un *alter-ego* al autorului. Și acest personaj este consecința unei ezitări între reconstituire și imaginare, între realitate și vis, între fapt și dorință. Pendularea duce la trădarea adevărului concret în favoarea unui adevăr subiectiv. În fond, tocmai din această cauză, spațiul copilăriei și spațiul satului sînt văzute într-o anumită lumină paradisiacă și într-o atmosferă de farmec. Autorul nu prezintă niște evenimente, ci le creează printr-un act de metamorfozare a sinelui. În acest fel, trecutul domină prezentul, iar personajul se

dedublează într-un narator, care povestește evenimentele, și într-un spectator care contemplă.

Fluxul memoriei nu este prezent, în realitate, în creația lui Creangă, pentru că secvențele nu se înlănțuiesc în text datorită unor lianți care țin de subconștient. Ba dimpotrivă, există chiar o strategie a organizării discursului, fie că e vorba de detalii (chiar și replici ale unui personaj), fie că se are în vedere compoziția de ansamblu a scrierii. Organizarea întregului este una care urmărește principiile armoniei clasice. Strategia de care vorbeam, care intră în opoziție cu verosimilitatea, asigură în bună măsură statutul de scriitor cult. O conștiință artistică bine definită urmărește, de fapt, realizarea anumitor efecte, în așa fel încât nu verosimilitatea interesează, ci principiul de coeziune interioară. Fluxul memoriei este substituit de această strategie și, eventual, de un flux imaginativ, generat și de nostalgia re trăirii unor evenimente, și de o unitate de semnificații pe care Creangă le are în vedere.

Textul este conceput în patru fragmente, ultimul apărut postum, toate începând cu ceea ce Ioan Holban numește „matrice narativă”. Aceste secvențe „narative” de început, considerate mai puțin realizate artistic din cauza prezenței prea puternice a autorului concret care se manifestă printr-o notă melancolic-sentimentală cam afectată, au o funcție importantă la nivelul atmosferei generatoare a textului. Titlul *Amintiri* se justifică pregnant prin aceste *incipituri*, pentru că aici se evocă în mod explicit, de către un narator situat în prezentul scrierii, un timp și un spațiu pierdute. În rest, tocmai prin identitatea substanțială dintre narator și personaj, dintre timpul povestirii și cel al evenimentului, nu mai avem de-a face cu niște amintiri în sensul propriu, ci cu niște trăiri aurorale. Secvențele acestea de început pun în evidență nostalgia generatoare a textului, sentimentul înstrăinării, dezrădăcinarea, ruptura dintre trecut și prezent, iar povestirea evenimentelor se transformă într-o recuperare a unei vârste de aur.

Fragmentele de început mai au și o altă valoare, pentru că ele exprimă la modul general, dar explicit, ceea ce în desfășurarea capitolelor se va particulariza. În funcție de instanța în jurul căreia se fixează evenimentele, s-ar putea vorbi în cazul lui Creangă, după cum preciza Ioan Holban, de un *timp al scriiturii*, un timp al amintirii, despre unul *evenimețial*, dar și despre un *timp al lecturii*, toate fiind incluse în operă. Caracterul dramatic al textului se manifestă nu numai în preponderența scenelor vii, reprezentate parcă cinematografic, ci și în continua relație cu un ascultător căruia naratorul i se adresează. De altfel, pornind de aici, Călinescu susținea că nu există proză în

Amintirile lui Creangă, întrucât partea naratorului este un monolog, care cuprinde prea puține observații și mai multe judecăți, la care se adaugă exclamațiile și interogațiile. Creangă ar juca pe rând rolurile tuturor personajelor. Persoanele prin care ascultătorul-spectator este desemnat sau invocat în text sînt a II-a singular și I plural. Această situație este determinată, de fapt, de o sciziune a naratorului, care se manifestă și ca povestitor, și ca personaj, ba chiar ca ascultător. Receptorul ipotetic pe care-l vizează Creangă în text este tot o ipostază a naratorului. Astfel se explică faptul că atunci „cînd scrie, Creangă e foarte emoționat... acum rîde singur, acum îi vin lacrimile în ochi”, cum spune un memorialist. Povestirea chiar este stimulată de prezența în text a unui interlocutor; acest interlocutor favorizează continuarea spunerii.

Structura dramatică a scrierii lui Creangă se relevă în această modalitate a monologului de a se transforma în dialog. Timpul lecturii este sinonim cu timpul scrierii. Împotriva unui act autobiografic referențial, o importanță majoră o are imaginarea evenimentelor. Autorul are intuiția că opera sa nu poate fi „utilă” doar prin prisma evocării trecutului, ci prin acest spectacol în care naratorul joacă pe rând mai multe roluri. Pe bună dreptate Ioan Holban vorbește de o „aventură a naratorului”, pentru că de-a lungul întregii cărți naratorul se caută pe sine, își verifică existența. Prin scris, el învinge timpul istoric concret, proiectîndu-se într-un timp ideal. Relevantă este scena numită convențional „la scăldat”, de unde reiese foarte limpede că proiecția imaginară ocupă un loc major în crearea atmosferei de jovialitate. Imaginea mamei, așa cum apare ea în această scenă, cu detalii importante de comportament, este, într-un mod lipsit de orice dubiu, consecința imaginației scriitorului și consecința impulsului creator care determină existența naratorului. Nu mai are importanță dacă reacțiile mamei au fost acelea de care vorbește naratorul și nici dacă în respectivul moment Nică are toate reacțiile prezentate în text. De altfel, este limpede că toate detaliile, „ritualul” privitor la scăldat, oferă o imagine sintetică și de maximă generalitate asupra unei astfel de situații. Timpul real este abolit și înlocuit nu atît cu unul al imaginării, cît cu unul al trăirii sau re trăirii.

Această situație a autorului explică sinteza dintre rîs și plîns, dintre umor și nostalgie, dintre evocare lirică și dinamism epic. De aici și imposibilitatea de a-i găsi acestei opere genul ei proxim cel mai adecvat, pentru că **Amintirile** nu se aseamănă nici cu **Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister**, de Goethe, nici cu memoriile de călătorie. S-a spus că scrierea aceasta ar fi un *bildungsroman*, un roman al formării. Dar astfel de afirmație este insuficientă din moment ce accentul se pune, într-un astfel de

caz, pe conținutul obiectiv al operei, și nu pe conținutul emoțional, care implică identitatea naratorului, așa cum se întâmplă la Creangă. Are dreptate Cornel Regman să spună că avem de-a face cu un anti-*bildungsroman*. În fine, prin exces, se poate vorbi de roman, chiar și de epopee. Cornel Regman consideră că Ion Creangă, călăuzit de uimitorul său instinct artistic, și-a creat singur, o dată cu subiectul, și instrumentarul necesar, adecvat perfect la ceea ce avea el de exprimat.

Este limpede că **Amintiri din copilărie** poate fi citit și ca o monografie a satului, și ca un roman al formării, și creație a alienării și a evaziunii, și ca un metatext, având în centru, drept conținut prim, realitatea naratorului.

Activități de consolidare a cunoștințelor:

1. Exemplificați modurile de realizare a grotescului în textele lui Creangă;
2. Prezentați relațiile existente între *autor*, *narator*, *personaj*, în *Amintiri din copilărie*;
3. Prezentați niveluri ale echivocului în textul *Moș Nichifor Coțcariul*;
4. Comentați sintagma: *Creangă – scriitor popular*.

Activități de consolidare a cunoștințelor

1. Întocmiți, folosindu-vă de materiale ajutătoare (ex. o ediție critică), un tabel cronologic, care să conțină principalele date ale vieții și activității lui Mihai Eminescu.

2. Plecând de la definiția Romantismului, selectați zece trăsături ale operei eminesciene care susțin caracterul ei romantic. Exemplificați cu poezii reprezentative.

3. Sintetizați, sub forma unui tabel, coordonatele esențiale ale celor trei perioade ale creației. Aveți în vedere trăsăturile lirismului, eroii lirici emblematici, poezii reprezentative.

4. Aplicați tipurile de lirism eminescian identificate pe câte o poezie, evidențiind, unde este cazul, întrepătrunderea lor; ex. *lirism reflexiv* – *Glossa*, *lirism vizionar* – *Memento mori* etc.

5. Analizați cele trei variante (pe care le găsiți și în ediția critică D. Murărașu) ale poemului *Andrei Mureșanu*, observând schimbările pe care le cunoaște *statutul poetului*. Corelați observațiile cu cele trei perioade ale creației, identificate anterior.

6. Comentați versurile:

„Sara pe deal buciulul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng, clar izvorând în fântâne;
Sub un salcâm, dragă, m-aștepti tu pe mine.

Luna pe cer trece-așa sfântă și clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină.

Nourii curg, raze-a lor șiruri despică,
Streșine vechi casele-n lună ridică,
Scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână,
Valea-i în fum, fluierie murmură-n stână.”

(*Sara pe deal*)

7. Citiți articolele despre Eminescu inserate în **Anexă**, din controversatul număr (265/1998) al revistei „Dilema”. Exprimați-vă opiniile, plecând de la perspectivele de/renunțante oferite asupra poetului național.

Evaluare și teste finale

A. Întrebări

1. Care este perioada în care a activat gruparea culturală *Junimea*?
2. Care sînt cei mai importanți reprezentanți ai *Junimii*?
3. Care este rolul revistei „Convorbiri literare”? Dar perioada ei de apariție?
4. Care sînt criticii și esteticienii de care ne-am ocupat în acest curs?
5. Care sînt principalele articole scrise de Titu Maiorescu?
6. Care sînt principalele articole scrise de C. Dobrogeanu-Gherea?
7. Care sînt cele mai cunoscute proze eminesciene?

B. Eseuri structurate

1. Prezentați, folosindu-vă și de argumentele oferite în curs, modernitatea concepției maioreștiene asupra poeziei.
2. Dezvoltați un aspect al polemicii Gherea-Maiorescu (ex. *moralitatea operei de artă, relația literatură-societate* etc.)
3. Prezentați *tema erotică* eminesciană, făcînd referire atît la poezii reprezentative, cît și la texte în proză.
4. Comentați versurile următoare, demonstrînd particularitățile lirismului eminescian:

„Pe cînd nu era moarte, nimic nemuritor,
Nici sîmburul luminii de viață dătător,
Nu era azi, nici mâine, nici ieri, nici totdeauna,
Căci unul erau toate și totul era una;
Pe cînd pămîntul, cerul, văzduhul, lumea toată
Erau din rîndul celor ce n-au fost niciodată,
Pe-atunci erai Tu singur, încît mă-ntreb în sine-mi:
Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?

El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii
Și din noian de ape puteri au dat scânteii,
El zeilor dă suflet și lumii fericire,
El este-al omenirii izvor de mântuire:
Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i,
El este moartea morții și învierea vieții!(...)”
(*Rugăciunea unui dac*)

5. Urmăriți relația antume-postume, plecând de la perspectiva pe care o oferă Ion Negoițescu, în *Poezia lui Eminescu*, asupra acestei chestiuni.

C. Eseuri libere

1. Comentați poezia *Melancolie*, evidențiind trăsături tematice și expresive.
2. Detaliați trăsăturile fantasticului romantic, așa cum apare ele în nuvela *Sărmanul Dionis*,

BIBLIOGRAFIE

I. OPERA:

1. Titu **MAIORESCU**, **Critice**, I, II, Prefață de Paul Georgescu, Text stabilit, tabel cronologic, indice și bibliografie de Domnica Filimon-Stoicescu, EPL, București, 1967.
2. Mihai **EMINESCU**, **Poezii**, I, II, III, Ediție critică de D. Murărașu, Editura Minerva, București, 1982.
3. Mihai **EMINESCU**, **Poezii. Proză literară**, I, II, Ediție de Petru Creția, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Cartea Românească, București, 1984.
4. Mihai **EMINESCU**, **Proza literară**, Ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu, Cu un studiu introductiv de Eugen Simion, EPL, 1964
5. Constantin **DOBROGEANU-GHEREA**, **Studii critice**, Ediție îngrijită de George Ivașcu, EPL, 1967.

II. EXEGEZA CRITICĂ:

1. G. **CĂLINESCU**, **Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent**, Minerva, 1980
2. G. **CĂLINESCU**, **Opera lui Mihai Eminescu**, I, II, Minerva, 1976.
3. Șerban **CIOCULESCU**, Vladimir **STREINU**, Tudor **VIANU**, **Istoria literaturii române moderne**, Eminescu, 1977.
4. Rosa del **CONTE**, **Eminescu sau despre Absolut**, Dacia, 1990.
5. Petru **CREȚIA**, **Testamentul unui eminescolog**, Humanitas, 1998.
6. Al. **DOBRESCU**, **Introducere în opera lui Titu Maiorescu**, Minerva, 1988.
7. *** **Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900**, Editura Academiei, 1979
8. *** **Istoria literaturii române**, vol. III, sub coord. lui Al. Dima, Ed. Academiei, 1973.
9. E. **LOVINESCU**, **Maiorescu**, Minerva, 1972.

10. Nicolae **MANOLESCU**, **Contradicția lui Maiorescu**, Cartea Românească, 1970.
11. G. **MUNTEANU**, **Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici**, EDP, 1980.
12. Ion **NEGOIȚESCU**, **Poezia lui Eminescu**, EPL, 1968.
13. Z. **ORNEA**, **Junimea și junimiștii**, Eminescu, 1975.
14. Edgar **PAPU**, **Poezia lui Eminescu**, Minerva, 1971.
15. Ioana Em. **PETRESCU**, **Eminescu și mutațiile poeziei românești**, Dacia, 1989.
16. Ioana Em. **PETRESCU**, **Eminescu, poet tragic**, Junimea, 1994 (s-a publicat și sub titlul **Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică**).
17. D. **POPOVICI**, **Studii literare**, V, Dacia, 1988.
18. L. **RUSU**, **Scrieri despre Titu Maiorescu**, Cartea Românească, 1979.
19. Mircea **SCARLAT**, **Istoria poeziei românești**, vol. II, Cartea Românească, 1982.
20. Eugen **SIMION**, **Proza lui Eminescu**, EPL; 1964.
21. Vladimir **STREINU**, **Clasicii noștri**, Casa Școalelor, 1943.
22. Virgil **VINTILESCU**, **Polemica Gherea-Maiorescu**, Facla, 1978.
23. Mircea **ZACIU**, Marian **PAPAHAGI**, Aurel **SASU**, **Dicționarul scriitorilor români**, A-C, 1995, D-L, 1998, Fundația Culturală Română.
24. Mircea **ZACIU**, **Scriitori români. Mic dicționar**, Editura Științifică, 1978

Anexă

1. Fapte

Mircea CARTARESCU

În copilărie era „mic si îndesat”¹, foarte negricios, ca toți frații săi. La Cernauți avea o frică patologică de stafii².

Adolescent, „era un tânăr sănătos ca piatra”, care la scaldă „punea în mirare pe toți cu manevrele ce făcea înot”.³

La maturitate devenise un bărbat mai degraba scund (1,64-1,65 m), cu „musculatura herculitană”⁴ și deosebit de paros: „Era foarte păros Mihai, pe pulpele și cele de jos și cele de sus, credeai că-i omul lui Darwin”.⁵ Avea platfus la ambele picioare. În timpul episodului ardelean „avea aparența unui om vagabund” (Grigore Dragoș). N. Densusianu se sperie de el: „O spun, nu în dezonorarea acestui om, ci în adevăratul înțeles al cuvântului, curgeau zdrențele de pe el”. Era pe atunci „un tânăr cu fața negricioasă, cu ochi mari deschiși, cu un zîmbet pe buze”.⁶

După zece ani, Mite Kremnitz îl privește cu detașare: „Mai mult scund decât înalt, mai mult voinic decât zvelt, cu un cap ceva cam prea mare pentru statura lui, cu înfațișarea prea matură pentru cei 26 de ani ai săi, prea carnos la față, nebărbierit, cu dinți mari galbeni, murdar pe haine și îmbrăcat fără nici o îngrijire.” Primul dejun luat împreună o șochează: „la masă, mânca cu zgomot, rîse cu gura plină, un rîs care îmi suna brutal... Un om cu totul lipsit de maniere”. Rîsul său, de altfel, era proverbial printre amici: „rîdea mult, cu lacrimi și zgomotos, îi era deci greu să asiste la comedii, căci rîsetele îi erau deseori oarecum scandaloase”.⁷ Mite revine de mai multe ori la un amănunt: „O mîină mică de copil, binevoitoare, neîngrijită, poate nespălată”.

Abuza de excitante: cafea și tutun. Pîna în 1883 nu a băut exagerat. Viața îi era complet dezordonată: „Uneori era atît de adîncit în lucru, că scria pîna foarte tîrziu noaptea și atunci nici nu mergea seara la cină, ci trimetea pe cineva să-i cumpere pîine, brînză, o sticlă de bere și lucra mai departe. Cînd veneau apoi colegii săi acasă, aflau în cameră un aer infect, produs de fumul de tutun, de mirosul de spirt și de lampa, de nu erau în stare să respire, iar pe Eminescu nu îl puteau zări prin norii de fum”.⁸ Ducea, prin urmare, „un fel de viață de boemian”.⁹ Avea voce de tenor și îi plăcea să fredoneze. La „Junimea” el citea cu voce tare poeziile tuturor, căci avea

glasul „simpatic, sonor și cadențat”.¹⁰ Când recita, „el ridica totdeauna ochii cu duioșie spre podele”. Folosea numeroase cuvinte germane și pronunța germanizat unele neologisme: *zenzibilizare*, *conzervativ* etc. Înjura într-un singur fel: „Tu-i neamul nevoii!”

Nu arata în nici un fel a poet. Toți cei ce-l cunosteau din scris sînt dezamăgiți cînd îl întîlnesc: „În general Eminescu era tăcut, gînditor... Figura lui cea plină și dulce de mocan respira blindețea... Nimic nu te putea face să ghicești în el pe marele poet.”¹¹ „Eram atît de decepționată - scrie și Mite Kremnitz -, încît mă durea deosebirea dintre adevărul Eminescu și cel care trăise în închipuirea mea... unde-i poezia?” Russu-Șirianu îl întîlnește în 1882. Și-l imaginase ca pe un "Făt-Frumos din basme". Cunoaște în schimb „un bărbat cu înfațișare neobișnuită, cu privirea ostenită, tristă și dreaptă, pilpiind sub pleoape grele, vadit pretimpuriu imbatrinit, cu umerii tristi, puțin adus de spate, cu gura amară, stufită de o mustață neîngrijită, cu chipul palid brăzdat și barba uitată”.

Veronicăi îi spunea Nicuța, iar ea, lui - Titi. Colegii îi ziceau Emin sau Eminache.

Aproape cert, nu a contractat sifilis niciodată (singura sursă, necreditabilă, este sora lui, Harieta). Boala sa mintală nu a fost paralizia generală progresivă, pentru care a fost tratat eronat cu mercur, ci psihoza maniac-depresivă ereditară, așa cum i s-a pus, de fapt, primul diagnostic, la prima sa internare. Întreaga viață a fost un cicloid, pendulînd între extreme: „Vesel și trist; comunicativ și ursuz; blînd și aspru”.¹² Frapa combinația de modestie și (hiper)conștiință a valorii sale: „Acest amestec straniu, de sfială și trufie, îl făcea susceptibil, iritabil, solitar. Toată atitudinea sa în societate ca și în literatură părea a zice: „noli me tangere”.¹³ Știa perfect cine este: „Eminescu nu este un vanitos mărunț, de felul celor care abunda în lumea literelor, are însă un sentiment înaintat despre sine și nu mai este îndoială că se socotește cel mai mare poet al vremii”.¹⁴ „Eu am fost, sînt și voi fi”, îi spune el, la 25 de ani, unei tinere.¹⁵

Simptome fizice bizare l-au însoțit toată viața. Otita de la 12 ani recidivează la 20 și 30. Picioarele sînt acoperite de ulcerații. Cauza morții va fi nu nebunia, ci o endocardită învechită. Dar înspăimîntătoare cu adevărat sînt simptomele psihice care au precedat boala mintală, datorate probabil sumernajului intelectual din vremea cînd scria la *Timpul* („această masturbație intelectuală”¹⁶): „Pe un scaun, gîrbovit, cu capul în pămînt, Eminescu părea propria sa umbră... Ce privire stinsă! Cît e de palid... Ce mișcări chinuite avea. Părea că tot trupul îl doare ca o rană uriașă. Cu buzele în amară framîntare, măcina încet firele mustaței, ochii nu mai priveau nimic. Legăna

neconținut încet și greu grumazul... și privirea lui, ochii aceia cu expresia unei mute dezamăgiri, a unui cal de rasă care și-a frânt picioarele și așteaptă să moară... Deodată, ca scuturat de friguri, saltă din șold și brațe, mă lovește cu capul. Se sfredelește din mijloc și se oprește o clipă piept în piept cu mine. Doamne, ce ochi! Ai cui sînt? Pleoapele ridicate în sus au pierit înghițite de frunte. Albul ochilor este mare, mare, holbat ca la cei ce se-neacă. Își izbește pumnii în tîmple... Deodată s-a întors, și-a înfipt mîinile în păr, ochii se cască într-o spaimă grozavă. O ia la fugă pe scări. Era acum ca posedat... Aud un șoptit cumplit. Cumplit șoptit: - Smulge-mi capul!"¹⁷ Alteori discursul i se curmă subit: „povestea multe și cu haz, deodată însă el se opria de a mai vorbi, lăsa în jos buza inferioară și nici un cuvînt nu mai putea scoate din gură."¹⁸ Știa bine ce avea să urmeze: "Și... deodată îl scutura o cutremurare. Bustul tresalta, capul se proiecta în sus, ca pe un resort. Fruntea se încrețea, sprîncenele se strîngeau, tot chipul se deforma într-o haină crispă. Cu ochii albi de spaimă privea scurt, cu alarma, înapoi... Desigur și el simțea că se pierde. Se prindea repede cu palmele de fâlci, se încorda, parcă să oprească o alunecare. Și ochii i se lăsau pe spate, ca o cădere, ca o răstignire."¹⁹

Cu o luna înainte de prima criză Maiorescu șșie. Cu o săptămînă înainte, la Union, poetul îi spune lui E. Ocasianu: „Eu mă apropiu cu pași repezi de nebunie, să aveți grijă de mine." Totuși, pînă în ultima zi, el scrie la „Timpul" și redactează scrisori perfect coerente (ceea ce ruinează diagnosticul de PGP luetic).

Prima criză este maniacală și durează trei luni. Urmatoarele vor fi predominant depresive. În ultimii ani ai vieții destrutturarea morală e totală, iar corpul se distruge cu desavîrșire. Poetul e altul, de nerecunoscut. Dar, pentru că abia în acei ani celebritatea sa depășește micul cerc al "Junimii", mulți și-l vor aminti doar în acea ultimă, sfișietoare ipostază: „Cînd l-am văzut atunci, nu-l mai recunoscui pe poetul de odinioară... El era micșorat, scăzut sufletește... Intra și stătea în mijlocul cunoscutilor într-un mutism complet, într-o absență totală de inteligență și voință."²⁰ Chiar și în această stare, însă, pare conștient de soarta sa: „La ce să mai porți prin lume un om mort!", îi spune lui Vlahuță, care vroia să-l ia cu el la țara. Închis în repetate rînduri, forțat, pentru tulburarea liniștii publice, manifestă în cele din urma gatism și tendințe clastice. După un șir de sincope, inima îi cedează.

Autopsia revelează un adevărat "om al durerii": "Inima în stare de ipertrofie pasivă cu degenerescență grăsoasă a țesutului muscular... degenerescență grăsoasă s-a găsit în același stadiu și la țesuturile ficatului, care, bineînțeles, erau puțin ipertrofiate.

Splina în stare hipertrofică și degenerațiune." Alcoolismul și supradozele de mercur au fost cauzele principale. Creierul, în greutate de 1490 g., avea aderențe meningeale și encefalită difuză. Emisfera stînga era mai dezvoltată decît cea dreapta. Lobii frontali erau hipertrofiați²¹.

Uitat la soare, pe fereastră, creierul s-a alterat și "a trebuit să fie aruncat în lada cu rămășițe, frunze și ingrediente..."²²

1.Th. Stefanelli, 1861. / 2. Th. Stefanelli, 1909. /3. Stefan Cacoveanu, 1904. / 4. Matei Eminovici, 1886. / 5. Idem. / 6. N. Densusianu, 1899. / 7. Stefanelli, 1909. / 8. Idem. / 9. Maiorescu, 1894. / 10. Iacob Negruzzi, 1889. / 11. Al. Ciurcu, 1911. / 12. Caragiale, 1889. 13. Slavici, 1909. / 14. G. Panu, 1908. / 15. S. Tautu, 1909. / 16. Eminescu, 1878. / 17. V. Russu-Sirianu, 1969. 18. S. Secula, 1899. / 19. V. Russu-Sirianu, 1969. / 20. N. Petrascu, 1892. / 21. Dr. Alexianu și Sutut, 1989. / 22. Dr. Ion Nica, 1972 (din a cărui carte, *Eminescu, structura somato-psihiică*, am preluat o parte din date).

(„Dilema”,
265/1998)

2. O întrebare!

Nicolae MANOLESCU

*Eminescu, astăzi? E o întrebare! Actualitatea ori contemporaneitatea unui poet (în sensul de la Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, care a făcut vogă cu trei decenii în urmă) se pot măsura, dacă nu dorim să plutim în vag, folosindu-ne de cîșiva "parametri" aproape obiectivi.*

Cel dintîi ar fi chiar întrebarea dacă se citește cu adevărat. Un răspuns categoric e greu de dat. În ce mă privește, cred, mai degraba, ca nu. Am în vedere acea lectură spontană și individuală, care să facă din poeziile lui Eminescu o carte de căpătîi, nu lectura obligatorie de la școală sau de la aniversări. E puțin probabil ca Eminescu să fie, să *mai* fie, o astfel de lectură. Poetul e îngropat sub respectul datorat *poetului național*. Nefericită formulă! N-am băgat de seama că germanii să-l

considere pe Goethe un poet național. Nici englezii, pe Byron. În parte, formula, creată înainte de comunism, dar uzată în comunism, e răspunzătoare de dezinteresul politicos pe care-l arătam astăzi lui Eminescu. Școala îl deservește pe autorul *Luceafărului*, tratându-l festiv și somptuos, în afara unei percepții naturale, amestecând operele lui valoroase cu acelea neterminate, în ciornă, pregătitoare, cel mult. Absolvenții de liceu știu, de pildă, ca Eminescu a fost și dramaturg. E complet fals. Fragmentele lui dramatice nu reprezintă în sine nimic și nu pot fi citite (cît despre reprezentarea pe scenă, să nu mai vorbim). C. Noica a văzut în *Caietele* tînarului studios o operă capitală a culturii române și s-a bătut pentru editarea lor. Avea însa dreptate Marin Sorescu numindu-le maculatoare. Importanța lor e auxiliară, biografică și exegetică, dar atît.

Pe de altă parte (al doilea "parametru"), ca să se citească, Eminescu ar trebui recitit. Nu e nici un paradox: ar fi nevoie de o relectură critică atentă, în stare să creeze un nou interes pentru o opera gîndită și scrisă în secolul trecut. N-avem o astfel de relectură. Studii serioase, da, cum ar fi cel al Ioanei Em. Petrescu, dar exegetice, nu critică, valorificatoare, cu alte cuvinte, bune pentru specialiști, nu pentru cititori. De la Ion Negoîtescu, ultimul mare cititor al lui Eminescu, nu s-a mai întîmplat nimic în această privință. Și sînt, iata, trei decenii de la publicarea cărții lui Negoîtescu, iar dacă ne gîndim cînd a fost scrisă de fapt, sînt patru și jumătate. Articolele politice ar merita și ele o nouă lectură critică. Deocamdată, ne mărginim la a le exalta, ca modele de gîndire, sau a le combate, ca naționaliste și antisemite. Nimic fundamentat, temeinic, analizat fără prejudecați și într-un spirit contemporan.

Al treilea parametru este cel mai obiectiv din toate: edițiile Eminescu. Avem ediția academică la care au lucrat cîteva generații, pe urmele lui Perpessicius. Intruvabila practic. Cu ocazia aniversărilor, în loc să reedităm, în loc să venim cu ediții tot mai moderne și mai bune, pierdem vremea cu evocări pioase și nesubstanțiale. Singurul care a retrecut prin manuscrise și a propus interpretari noi a fost Petru Creția. Din păcate, nu cred că metoda lui e corectă. A vrut să-l reconstituie pe Eminescu din "ruinele" unei opere rămase în bună măsură nefinalizată. E metoda din arhitectura a lui Violet Le Duc, din secolul trecut, care a compromis reconstrucția bisericii Notre Dame de la Paris și care îi pune acum în dificultate pe arhitecții francezi. Spre a fi drept cu Petru Creția, trebuie să adaug că el ne-a lăsat și un mic monument editorial, reluînd ediția princeps și punînd sub ochii celor de astăzi

volumul din 1883 alcătuit de Maiorescu. Doar că reluarea trebuia completată cu o ediție în alt spirit, mai apropiat de standardele actuale.

În fond, problema actualității lui Eminescu mi se pare compromisă moral de faptul că noi am crezut că-l putem considera mereu la fel, ca și cum anii n-au trecut, nici peste el, nici peste noi, mai exact, de faptul ca *nu ne-am despărțit niciodată de el*. Aici e falsul: despărțirea de Eminescu era obligatorie pentru a avea speranța să facem din el contemporanul nostru. Dar cine a îndrăznit să propună acest gest? Toți naționaliștii l-ar fi pus la zid pe lipsitul de respect. Asumându-mi acest risc, afirm răspicat: trebuie să avem, mai întâi, curajul de a ne despărți de Eminescu, dacă dorim să-l regăsim, să-l apropiem, să-l facem contemporan.

(„Dilema”,

265/1998)

3. Poetul national

Zigu ORNEA

Fără îndoiala că Eminescu este cel mai mare poet al românilor, deși, prin anii optzeci, prof. Liviu Rusu mă îndemna (probabil că nu numai pe mine) să pornim o acțiune concertată pentru a-l instala, pe acest soclu, pe Lucian Blaga. N-am fost de acord - și i-am spus-o - fie și pentru faptul că, deși admirator al liricii blagiene, socoteam și socot că poetul cel mai important al românilor din acest veac este Tudor Arghezi. Dar, cu siguranță, deasupra tuturor stă lirica eminesciană. Sigur, se pot evidenția deosebiri (de valoare) între lirica de dragoste, filosofică sau cea retorică din *Scrisori* sau *Doina*. Dar e incontestabil faptul că nostalgia sufletului românesc se regăsește exprimată probabil cel mai bine în această lirie a lui Eminescu. De aici încolo încep exagerațiile. La moartea lui Eminescu, care a emoționat mult (emoția începuse, de fapt, în 1883, o dată cu declanșarea teribilei boli și a tot crescut pînă în iunie 1889), un gazetar obscur al timpului, învăpăiat, a lansat, într-un articol omagial, sintagma "poetul national". Formula a prins extraordinar, devenind un clișeu greu de înfrînt. De aici pînă la idolatrie zgomotoasă nu e decît un pas. A fost făcut. Și s-a răsfîrînt, cu timpul, asupra întregului scris eminescian, deificîndu-l. Pînă la începutul veacului, aproape că nu se discuta despre gazetăria poetului, volumașul lui Grigore

Paucescu, conținând articole ale lui Eminescu din *Timpul*, apărut în anii nouăzeci, netrezind nici un ecou. De abia în 1905 ediția lui Ion Scurtu, apărută într-o atmosferă dominată de naționalismul ideologiei sămănătoriste, a atras atenția asupra acestei secțiuni a scrisului eminescian, fiind folosită, ca un legat prețios, în luptele politico-ideologice ale acelui început de veac. Nouă ani mai târziu, în 1914, xenofobul A. C. Cuza publica o ediție numită *Opere complete* (nu era!), conținând și o parte din publicistică, pe care o utilizează, pătimas, în luptele sale politice. Bunul meu coleg de breasla, dl Alexandru George, afirma acum câțiva ani că, de fapt, în epocă, gazetaria lui Eminescu de la *Timpul* nu era, practic, de nimeni citită, neavând nici un ecou. E probabil că are dreptate, deși o citeau, sigur, C. A. Rosetti, directorul *Romanului*, și liderii politici conservatori (inclusiv junimiștii) care, neagreînd-o pentru înverșunarea antiliberală, l-au dizlocat din funcția directorială, punînd deasupra sa, pentru a-l controla, șefi ca Gr. Păucescu sau I. A. Zizin-Cantacuzino. Dar, după aceea, pe măsură ce se urca în veac, gazetaria lui Eminescu (acum denumită proză politică) crește în importanță, aproape depășind secțiunea lirică a operei sale. Cine, dintre forțele politice retrograde, nu s-au folosit de ea? Gazeta imundă *Porunca Vremii* apărea, zilnic, la dreapta frontispiciului cu știutul distih: "Cine-ar îndrăgi străinii / Mîncă-i-ar inima cîinii". De ce plăcea unora, în perioada sămănătoristă și între războaie, publicistica eminesciană? Pentru că le servea, de minune, scopurilor retrograde antidemocratice, aureolindu-se cu un legat aurit. Cum s-a spus de atîtea ori (Ibrăileanu, Lovinescu, St. Zeletin, Călinescu, Vianu, Perpessicius, Șerban Cioculescu, I. Negoîtescu, Nicolae Manolescu, Alexandru George, Al. Piru și încă alții), Eminescu a fost, în gîndirea sa socio-politică, un paseist, respingînd, cu intransigența de nimic ocolită, noile structuri (sau suprastructuri) create de liberalismul românesc, cu tot ceea ce presupuneau noile rînduiri burgheze. Ducînd dincolo de originar teoria maioresciană (junimistă) a formelor fără fond, Eminescu i-a adăugat conceptul păturii superpuse (avocați, funcționari, oameni politici, comercianți), judecînd cu neclintită asprime, cum spuneam, noile așezăminte. Nu s-a dat în lături, pentru a face procesul liberalismului, să apeleze și la argumente xenofobe, afirmînd că fruntașii liberali sînt, toți, străini de neam. "În cea mai mare parte a păturii superpuse - scria la 5 august 1881 - e neromână. Neromână, nu cu *legea civilă*, nu cu *dreptul public*, nu cu *Constituția*, ci cu neamul și obiceiurile sale." Considera că fruntașii Partidului Liberal, vinovați de introducerea noilor așezăminte, sînt un conglomerat amorf de străini (greci, bulgari), incriminîndu-i neconținut pe

C.A. Rosetti, Eugeniu Carada (totuși fondatorul dezinteresat al Băncii Naționale), Costinescu, Sturdza, Giani, N. Xenopol. Dar i-a exclus din această categorie a străinilor de neam pe unii lideri conservatori (Gh. Gr. Cantacuzino, P. Mavrogheni, Menelas Ghermani etc.), și ei de origine fanariotă. Și dacă împotrivirea sa era atât de categorică împotriva păturii superpuse e lesne de înțeles că era și mai vehement împotriva exponenților capitalului străin, a negustorilor și a meseriașilor alogeni care primejduiau, credea el, breslele autohtonilor. (Ibraileanu l-a considerat, în *Spiritul critic în cultura românească*, 1909, drept exponent al breslașilor și răzeșilor, amândouă categoriile legate de structurile medievale.) S-a ridicat și împotriva evreilor, refuzând, în 1878, în articole incendiare, posibilitatea împămîntenirii lor, cum propuneau marile puteri întrunite în Congresul de la Berlin. Tot acest ansamblu de convingeri socio-politice e, negreșit, unul paseist și, prin consecință, retrograd. Dreptate, în epoca și în procesul devenirii României moderne, n-a avut Eminescu gazetarul, ci liberalii, cu efortul lor, împlinit, de a crea noua structură, sociologic necesară, a organismului românesc. Cartea lui E. Lovinescu, *Istoria civilizației romane moderne* (1924-1926), de interes capital, relevă aceste trăsături ale convingerilor socio-politice eminesciene, integrându-le, în al doilea volum al lucrării, intitulat "Forțele reacționare", adică acelea care s-au opus procesului necesar de creare a României moderne. Ștefan Zeletin, în cartea sa, tot capitală, *Burghezia română* (1925), a procedat la fel, vorbind critic de scriitorii potrivnici înnoirii, situați cu tâmpla în Evul Mediu, și afirmind că „spiritul reprezentativ, care a desăvârșit la noi ideea naționalistă, este poetul Eminescu". Toate curente noastre de idei romantic-agrariene (sămănătorismul, gândirismul, naționescianismul, legionarismul), care au condamnat procesul ivirii României moderne, de la 1848 încoace, socotind că ea trebuia să rămână ca în vechime, autohtonistă și tradiționalistă, s-au folosit, cum spuneam, de gazetaria lui Eminescu ca de un stindard de mare pret.

Aceste adevăruri trebuie spuse cu limpezime. Cei care văd în astfel de aprecieri o efectivă blasfemie, îmbrățișînd laudativ tot legatul eminescian, sînt în mare eroare. În general, idolatria eminescianismului, transformată în mit intangibil, e o efectivă nenorocire. Pentru că anularea spiritului critic în spațiul unei opere duce, treptat, la mortificarea ei. Ne-am obișnuit, încă de pe vremea ceaușismului, să se întrețină, în jurul operei lui Eminescu, un fel de parastas inconitent, menit să-l sanctifice. Basarabeni au venit, și ei, din alte rațiuni, cu contribuția lor idolatră, făcînd rău. Un vers dintr-o poezie - mi se pare datorată dlui Grigore Vieru pusă pe

muzică, povătuiește: "să ne judece domnul Eminescu". Iar în anii optzeci Constantin Noica a formulat definiția aberantă despre Eminescu: „omul deplin al culturii românești”, contribuind enorm la sanctificarea primejdioasă a operei eminesciene în toate ale ei alcătuiri. Orice examen critic, fără de care o operă - repet - se mortifică, e interzisă cu strașnicie de acești zelatori în extază totală. A încerca să departajezi între segmente ale liricii eminesciene, relevând, de pildă, caracterul mai coborât al poeziei retorice (inclusiv *Doina*, totuși o poezie modestă), e considerat efectiv un sacrilegiu. Ce să mai spun de relevarea fondului retrograd al gazetariei sale, efectiv infirmat de istorie? În general, se vorbește de Eminescu în termeni absoluți, considerat o culme în toate disciplinele umanioarelor. Poetul e declarat sociolog, economist, pedagog, filosof, jurist, antropolog și, chiar, anticipator al teoriei relativității einsteiniene. Nu e, vorba lui Noica, poetul "omul deplin al culturii românești"? Protocroniștii, din deceniul trecut, au bătut multă monedă în jurul acestor prejudecăți, prezentate, polemic, drept adevăruri sanctificate. Dreptate a avut, aici, Călinescu, care, încă în 1934-1936 (*Opera lui Eminescu*), răspunzând acestor enormități, atunci încă în față, preciza că singurul adevăr e ca tânărul Eminescu a trăit într-o mare curiozitate intelectuală, citind, cu creionul în mână, de toate, facindu-și însemnări, traducând și formulind uneori judecăți. Restul e idolatria unor zelatori, care se tot regenerează. Tot Călinescu, referindu-se la preocupările poetului pentru fizică (a tradus și un fel de manual al lui Fick, considerat, în anii optzeci o scriere originală) „bizarerii de diletant”.

Aceasta nu știrbeste geniul poetului, care trebuie prețuit, în spirit critic, cum se cuvine. A fost Eminescu, după aprecierea obscurului gazetar de la 1889, „poetul național”? Mai întâi ar trebui, cred, clarificat sensul acestui termen nu numai la noi, dar și la alte popoare. Admit alte popoare ca avînd un poet național? Și dacă, s-ar admite această categorisire, este necesar, cred, să ne întrebăm cum de ceilalți „poeti naționali” ai altor popoare au fost, toți, antemergatori, revoluționari și progresiști (Victor Hugo, Byron sau Shelley, Goethe sau Schiller, Dante, Puskin sau Lermontov, Mickiewicz, Petofi etc.) iar Eminescu, totuși, un paseist conservator. Nu spune asta multe despre *psihea* României profunde?

(„Dilema”,
265/1998)