

Grigore Chiperi

Istoria criticii literare

Însemnări de curs

Aprobat de Senatul Universității de Stat Tiraspol din Chișinău,
proces-verbal nr. 9 al ședinței Senatului UST din 10 aprilie 2012

Recenzenți:

Nina Corcinschi, doctor în filologie

Natalia Străjescu, doctor în filologie

Autor:

Grigore Chiperi, doctor în filologie

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Chiperi, Grigore

Istoria criticii literare/Grigore Chiperi. – Chișinău: Universitatea de Stat din Tiraspol, 2014.

– 64 p.

Bibliogr.: p. 62. - 50 ex.

ISBN 978-9975-76-131-4.

821.135.1(478).09+821.135.1.09(091)

C 42

Cuprins

Prefață	4
Din istoria apariției și evoluției criticii literare	5
Funcțiile criticii literare	22
Forme ale criticii literare	23
Critica de întâmpinare și critica de autoritate	24
Critica literară românească. Programul <i>Daciei literare</i>	26
Ion Heliade Rădulescu	26
Alecu Russo	28
Mihail Kogălniceanu	28
Programul estetic al societății <i>Junimea</i>	30
Titu Maiorescu	31
Constantin Dobrogeanu-Gherea	36
Garabet Ibrăileanu	40
Eugen Lovinescu	45
G. Călinescu	51
Nicolae Manolescu	56
Eugen Simion	60
Critica literară basarabeană	64
Mihai Cimpoi	69
Seminare	74
Exerciții	76
Bibliografie	77
Istoria criticii românești (referate pentru studenți)	78

Prefață

Suportul de curs *Istoria criticii literare* este destinat studenților din primul ciclu – licențiat, secția cu frecvență redusă (anul III). Notele de curs reprezintă o necesitate imperioasă în condițiile în care nu avem un manual la obiect, în care istoria criticii literare românești și universale să fie cuprinsă în datele ei fundamentale, deși există o bibliografie impunătoare, caracterizată frecvent printr-un caracter polemic accentuat. Dificultatea mai provine și din faptul că critica literară și-a elaborat un instrumentar de lucru propriu, de multe ori dificil, greu accesibil pentru începători, inclusiv pentru studenții filologi din primul ciclu. De aceea suportul de curs are menirea de a facilita accesul studenților și a tuturor celor interesați la fenomenul critic românesc.

Suportul nu are pretenția de a fi un manual: au fost selectați doar clasicii criticii literare, ale căror concepte au stat la baza întregii critici românești. Aceste note și-au propus de a oferi modele, după care ar putea fi analizate și doctrinele altor critici, incluși în cadrul temelor pentru comunicările individuale ale studenților.

Noutatea cursului constă în clarificarea principalelor concepte de critică literară, utilizate curent de la Maiorescu la reprezentanții de vază ai fenomenului critic actual. Este important ca studenții, în procesul de studiere a cursului, să se îmbogățească cu curentele în critica literară românească, cu terminologia de specialitate, indispensabilă analizei operelor literare în general.

Notele cursului teoretic s-au bazat pe lucrările cele mai reprezentative, verificate în timp, dar și pe achizițiile remarcabile din prezent, în strictă concordanță cu prevederile promovate de criticii înșiși.

Din istoria apariției și evoluției criticii literare

Critica literară studiază operele literare, scrie Tudor Vianu, “cu scopul de a le caracteriza, a le lega de împrejurările lor, a le prețui și a le impune aprecierii generale după meritul lor relativ.” Critica literară este literatură a literaturii, adică metaliteratură. Obiectul criticii nu este lumea, ci discursul celui care scrie despre ea, critica fiind așadar un discurs asupra unui alt discurs.

Criticul literar este chemat să răspundă la întrebările „ce” și „cum”, și nu la „de ce”, întrucât textul literar este produsul alter-egoului, a cărui biografie este de regulă inaccesibilă criticului.

Critica literară are două componente de bază conexe:

a. actul critic: caracterizarea și valorizarea operei literare în special prin intermediul criteriilor estetice;

b. exercițiul critic: noutatea pe care o aduce opera literară, integrarea operei în creația autorului, sistemul de relații cu alte opere literare și receptarea operei de către cititori.

Disciplinele din proxima vecinătate sunt teoria literaturii și istoria literaturii. Relațiile dintre aceste domenii au fost văzute în mod diferit. Northrop Frye consideră că ele se separă tranșant. Auerbach e de părere că critica este cea care își pierde identitatea în urma apropierii prea mari dintre cele trei discipline. Wellek ia o poziție intermediară: critica literară, teoria literaturii și istoria literaturii nici nu sunt apropiate până la indistinție și nici nu se separă tranșant. G. Călinescu era de părere că critica literară și istoria literaturii constituie două fațete ale aceluiași act critic: „Punerea laolaltă a criticii și a istoriei literare când e vorba de a le studia tehnica nu trebuie să mire, mulți s-au obișnuit a desparti istoria literară de critica așa-zisă estetică, făcând din cea dintâi numai o introducere la cea de-a doua. În realitate, critică și istorie sunt două înfățișări ale criticii în înțelesul cel mai larg[] Cine exclude criteriul estetic din istoria literară nu face istorie literară, ci istorie culturală.” (Tehnica criticii și a istoriei literare). Conform unei viziuni, critica literară poate fi considerată drept aplicație a teoriei literare (Johns Hopkins, Guide to Literary Theory and Criticism).

În ciuda apropierii cu două discipline recunoscute ca științifice, critica literară a oscilat mereu între a fi considerată o știință (tendința scientistă) sau

creație, artă literară (tendința impresionistă). Fiind o reacție la literatură, critica literară reprezintă totodată literatură. „Nu poți vorbi despre ceea ce face literatura, spune T. Todorov, decât făcând literatură”. Călinescu vede legătura în emoția care stăpânește atât critica, cât și actul creator. Încă Sainte-Beuve scria: "Critica literară nu va putea deveni o știință întru totul pozitivă; va rămâne o artă, și o artă foarte delicată ... dar această artă va profita și a început să profite de toate inducțiile științei și de toate achizițiile istoriei"¹.

Termenii cei mai frecvent invocați în legătură cu critica literară sunt judecata de valoare și gustul estetic. Unii critici reduceau critica literară fie la problema judecării de valoare (Saint-Beuve, Brunetière) sau a demonstrației de gust (Thibaudet). „Judecata este o determinare a rațiunii, scrie Thibaudet, și nu rațiunea apreciază operele literare, ci o stare particulară a sensibilității, care se numește gust”². Gustul este cel care ne permite să operăm o distincție între Mistral și Hugo (clasic vs. romantic), iar dacă îl situăm pe un Besanger în fața lui Musset dovedim un gust inferior, conchide criticul francez. Scriitorul rus V.A. Jukovski spunea că dacă îți place sau nu opera atunci când o citești înseamnă a dovedi gust, pe când a analiza de ce îți place sau nu înseamnă a opera o judecată.

Criticul literar își întemeiază comentariul operei literare pe:

a) normele care imprimă literaturii caracter artistic; b) gustul estetic; c) exigențele estetice ale timpului.

Critica literară ia uneori forma de manifest, care exprimă principiile estetice ale cutărei sau cutărei direcții literare.

Primele noțiuni de critică literară apar în Grecia Antică. Termenul *critică* este de origine greacă: *krités* „judecător” sau *kritéin* „a judeca” și este pomenit pentru prima dată în Antichitate de Platon în *Ion*, de Aristotel în *Poetica*, de Longin în *Tratatul despre sublim* etc. În forma de critică literară apare în *Hypercriticus* de Scaliger (1580).

Ideile cu privire la critică se împletesc în Antichitate cu cele filosofice, estetice, de teorie a literaturii etc. Platon, bunăoară, considera că ideea poetică există doar în idee și poate fi reprodusă de poeți doar cu ajutorul inspirației divine. În chip asemănător se exprima Hegel mai târziu, într-o

¹ Sainte-Beuve, *Pagini de critică*. B., 1940, p. 400.

² Thibaudet, *Fiziologia criticii*, EPLU, 1976, p. 8.

epocă când deveniseră extrem de populare operele marilor creatori ai Antichității greco-romane. Spre deosebire de Platon, Aristotel vedea ideea poetică în mimesis, în instinctul de imitație al artistului. Sub influența *Poeticii* lui Aristotel, care s-a bucurat de un succes enorm în Roma Antică, Horațiu a scris *De arte poetica*, în care a trasat unele principii și recomandări necesare în artă. De exemplu, el cerea ca poeții să urmărească obligatoriu în poezia lor scopuri moralizatoare.

Chiar dacă *critic* înseamnă la origine „judecător de literatură”, critica se ocupa, până în clasicism, la Boileau, de o aplicare dogmatică a unor norme provenite din poetică și retorică. Criticii de până în epoca romantică enunțau unele principii de elaborare și de receptare a operei în funcție de anumite criterii considerate corecte. Critica trecutului (până în sec XVIII) este una *normativă*. Operele literare sunt raportate la modele. Critica modernă (din sec XIX) recunoaște drepturile fiecărui autor de a crea modele. Ea este interesată mai mult de profilul individual al operei, încearcă să pătrundă în forma și conținutul operei, adică să devină *interpretativă*.

Opera lui Aristotel și cea a lui Horațiu au fost intens propagate în Evul Mediu. În Italia, J. C. Scaliger scrie o poetică proprie (*Șapte cărți despre poetică*, 1561), apărută postum, care a avut o influență covârșitoare în Europa din secolele XVI-XVII. Ca și mulți cărturari din generația sa, îl prefera pe Vergiliu lui Homer, pe Seneca tragicilor greci, apreciind la autorii latini valoarea sentimentelor morale. Această atitudine a avut o înrâurire asupra dramaturgiei lui Shakespeare și a celei lui Corneille.

Un secol mai târziu apare tratatul în versuri, *Arta poetică* (1674), al lui N. Boileau, care a însumat gândirea din toate tratatele de poetică scrise până la acea dată. Bazat pe lucrarea lui Horațiu, Boileau aprecia talentul și bunul simț al autorului, repudiind tonul scăzut, ceremonialul, comicul nepolitic. El considera stilul mai important decât conținutul, de aceea recomanda poeților să acorde o importanță sporită stilului auctorial. În linii generale, tratatul poetului și criticului francez a avut un rol pozitiv, exprimând principiile teoretice ale unei arte care se preda în academii și se propaga în saloanele artistice.

În Renaștere, termenul reapare mai ales datorită editării și corectării textelor vechi, specializându-se în legătură cu „dezvoltarea spiritului critic

general și răspândirea lui în sensul unui mai mare scepticism, al neîncrederii în autoritate și în reguli, iar mai târziu în sensul unui apel la gust, sentiment, sensibilitate...”¹ În Renaștere, mai persistă critica filologică, dar începe să se impună așadar și cea antropologică. Valoarea comentariului uman al textului crește spre sfârșitul secolului XVII, eclipsând perfecțiunea formală. Tudor Vianu observă că antropologizarea criticii literare coincide cu antropologizarea literaturii artistice în general: „...în fiecare din etapele pe care le străbate literatura, ca antropologie, imaginea omului este altfel văzută, și acestei schimbări de perspectivă îi corespunde câte o altă preocupare și câte o altă metodă a criticii literare”².

În clasicism, omul e văzut ca o ființă rațională, individualitatea fiind reprezentată printr-o anume trăsătură, iar critica examinează operele în funcție de criteriul verosimilității.

La sfârșitul secolului XVII va apărea o nouă tendință – de a se îndepărta de modelele clasice și de a se apropia de sursele naționale – care se va intensifica îndeosebi în secolul următor prin scrierile lui Dubos (*Reflecții critice despre poezie și pictură*, 1719) și Diderot. Dubos a emis mai multe teze novatoare despre artă: arta completează natura, realitatea; artistul, imitând natura, creează o lume perfectă; arta nu procură o plăcere pur estetică în comparație cu senzațiile puternice și tari provenite din lumea reală (această idee se va regăsi ulterior în gândirea estetică germană).

Diderot și-a clarificat ideile de critică într-o serie de articole despre expozițiile de artă plastică. Teoria sa a fost formulată într-o formă mai sistematizată în articolul din Enciclopedia Franceză (1751-1772). El consideră că frumusețea se identifică cu adevărul și natura și că la baza operei artistice trebuie pusă o idee morală.

Concepția lui Diderot au exercitat o influență asupra lui Lessing, chiar dacă acesta a criticat unele dintre ideile înaintașului său ilustru, cum ar fi, de exemplu, faptul că comedia nu zugrăvește o persoană aparte, ci specia umană sau profesia.

Critica literară engleză din sec XVII-XVIII se află sub influența puternică a celei franceze. Unul dintre promotorii gustului francez în artă a fost J. Dryden, care a scris *Eseu despre poezia dramatică* (1668). El a

¹ Wellek, R., *Conceptele criticii*. B., 1967, p. 25.

² Vianu, T., *Epocile criticii literare*. În *Opere*. Vol. 10. B., 1982, p. 79.

formulat principiile artei dramatice. El prefera dramaturgia engleză celei franceze, situându-l în prim-plan pe Shakespeare. El găsea mai multă fantezie în concepție și mai mult talent la Shakespeare și Fletcher decât în toată dramaturgia franceză.

Unul dintre criticii importanți ai acestei perioade este A. Pope. În opera în versuri Eseu despre critică (1711), enumeră câteva principii pe care ar trebui să e respecte criticul: gustul estetic impecabil; pledoarie pentru criticul înnăscut, și nu făcut; criticul este obligat să urmeze legile naturii, întrucât legile criticii nu sunt altceva decât legile naturii puse în sistem.

El indică, totodată, asupra cauzelor care îl împiedică pe critic să emită o judecată de valoare: studiile insuficiente; lipsa gustului; obiceiul de a acorda atenție particularului în detrimentul operei în întregime și de a se situa pe poziția autorului; diversele prejudecăți.

În romantism, opera este explicată în funcție de psihologia autorului. Totodată opera e analizată în cadrul unui spațiu cultural determinat de o anumită tradiție. În perioada romantică se înființează culturile și literaturile naționale. Critica își asumă sarcina să evidențieze trăsăturile literaturii naționale. În sec. XIX apar cele mai riguroase istorii literare naționale, ca momente de afirmare a spiritului național.

Termenul *critică* și-a modificat semnificația în funcție de mutațiile interne ale literaturii și de transformările generale petrecute în mentalitate. Sensurile termenului variază nu numai diacronic, ci și de la un spațiu cultural la altul.

În Germania, critica e pusă în relație doar cu genuri ale comentariului literar: recenzia, cronică literară, adică cu critica curentă. În artă, disciplina care se bucura de considerație era estetica, nu critica, aceasta fiind expedită printre formele gazetăriei. Odată cu eliberarea culturii germane de sub tutela hegelianismului, locul esteticii este luat de știința literaturii, critica rămânând o disciplină periferică.

În critica literară germană o figură aparte o constituie Lessing, care s-a exprimat împotriva pseudo-clasiciștilor care au înaintat principiului dramatic al celor trei unități:

- unitatea de acțiune (piesa trebuie să aibă un singur subiect),
- de loc (acțiunea este legată de un loc);
- de timp (acțiunea nu trebuie să depășească 24 de ore).

Ideea unității în dramaturgie se regăsește la Aristotel, care vorbea despre unitatea acțiunii și despre unitatea de timp ca recomandabilă.

Principala operă a lui Lessing se numește *Laocoon*. Drept inspirație i-a servit sculptura antică *Laocoon și fii săi* expusă la Vatican. În *Laocoon* prezintă specificul poeziei și al artei plastice. Pictura are drept obiect corpurile fizice și trăsăturile lor, iar poezia prezintă corpurile în dinamică. Arta literară nu poate înfățișa obiectul în detaliu, ci doar în spațiul manifestat în timp. Instrumentul poeziei îl reprezintă semnele lingvistice, care indică asupra acțiunii săvârșite în timp, în timp ce semnele artei plastice reprezintă obiectele dispuse pe același plan. De aceea Lessing îi sfătuiește pe scriitori să evite descrierile extinse. El face trimitere la Homer, care nu descrie frumusețea Elenei, ci arată ce impresie a produs frumusețea femeii asupra decanilor de vârstă troieni: „Ce poate da o idee mai vie a acestei frumuseți fascinante dacă nu recunoașterea unor bătrâni că femeii este demnă un război, care a adus mult sânge și multe lacrimi”.

J. G. Herder introduce elementul nou că opera literară trebuie să fie analizată în strânsă legătură cu mediul în care a apărut și cu sufletul autorului, cu lumea lui interioară și convingerile lui. Această remarcă va fi preluată de critica literară din secolul XIX, când studiul literar va căpăta o tentă istoric-biografică. În *Fragmente de literatură germană (1766-1768)* susține că fiecare popor și fiecare perioadă de timp trebuie să aibă o literatură pătrunsă de spirit național.

Dacă școala franceză se ocupa de fundamentarea metodei critice care să imprime criticii un caracter științific, școala germană a dezvoltat direcția filosofică a criticii care a îndepărtat-o de studiul obiectului concret.

Kant nu credea în faptul că gustul poate să ofere sau să fie condus de anumite legități și, respectiv, nu credea că critica literară și estetica pot lua o formă științifică. Opera literară, după filosoful de la Königsberg, apare în afara oricăror reguli: geniul creează opera, dar nu deține rețeta de creare a ei ca aceasta să fie furnizată altora.

Fr. Schlegel și-a formulat cunoscuta teorie a ironiei în baza operelor artistice. Filosoful considera că poetul e în relație cu lumea ficțională din opera sa tot așa cum eul nostru se află cu lumea înconjurătoare; el se supune acestei lumi create, trăiește pasiunile ei, dar în interior rămâne liber și

contemplă cu ironie nimicnicia acestei lumi lipsite de libertate, apărută din contradicția dintre ideal și realitate.

Între gânditorii germani exista convingerea că nu emoția estetică, ci gândirea filosofică este cea mai potrivită să perceapă frumusețea artistică. Ideea și-a aflat reflectare în gândirea la Schelling, Hegel, Schopenhauer ș.a.

Schopenhauer respinge ideea autonomiei esteticului și a autonomiei textului literar și exaltă autorul și ideile promovate de acesta. Această situație, privită dintr-o perspectivă mai mult contemporană, ar simplifica peisajul literar, înțesat de numeroși veleitari. El propune o clasificare a creatorilor în vederea trierii lor: „În primul rând, cei care scriu fără a gândi. Scriu din memorie, din amintiri tulburi ori chiar de-a dreptul după cărțile altora. Aceasta este clasa cea mai numeroasă. În al doilea rând, sunt cei ce gândesc în timp ce scriu. Ei gândesc pentru a pune pe hârtie. Caz foarte frecvent. În al treilea rând, sunt cei care au gândit înainte să apuce să se aplece asupra foii. Aceștia nu scriu decât pentru că au gândit. Caz rar”.

Hegel recunoștea arta nu ca pe o ramură independentă a activității spiritului uman, ci ca pe una dintre formele de manifestare a absolutului; în opinia sa, religia, arta, știința nu sunt decât momente de conștiință ale unui spirit conștient de sine; diferența dintre ele constă la nivelul conștiinței – cu alte cuvinte, arta este mai degrabă istorică decât substanțială. În trecut, ea era o formă predominantă de exprimare a absolutului, dar secolul nostru a depășit această formă și absolutul își găsește expresia în știință. Ca filosof, Hegel vede în frumos, mai presus de toate, ideea de frumos; dacă această idee este exprimată într-o formă de artă, ea devine un ideal. Tot ce există în lume există în măsura în care existența lui este condiționată de o idee, căci doar o idee este reală. Conform acestei concepții, Hegel vede în dramă ideea luptei marilor principii morale care guvernează lumea – religie, familie, stat, iubire etc. În același spirit sunt tratate alte forme ale artei.

Critica literară capătă o amplă desfășurare în Franța, unde existau câteva tendințe: critica impresionistă (Sainte-Beuve) opusă celei factologice, pozitivistă, practicate, de obicei, în universități (Hypolite Taine, Ferdinand Brunetiére). Paralel se reliefează și o critică literară fină, nuanțată, situată deasupra celor două mișcări critice amintite (Thibaudet, Marcel Raymond etc.).

Critica impresionistă

Este definită la modul general de Gustave Lanson în felul următor: „Omul care descrie ce anume se petrece în el atunci când citește o carte, mărginindu-se la exprimarea reacțiilor sale lăuntrice”.

Critica impresionistă proclamă gustul, intuiția, capacitatea de expresie drept factori decisivi. Ea a contribuit mult la stabilirea unui statut autonom al criticii în cadrul disciplinelor literare și în raport cu obiectul ei de cercetare, literatura. Noțiunea de critică literară devine indisolubil legată de cea de vocație literară. Critica devine astfel creatoare, este creație sau literatură propriu-zisă fără a parazita pe seama operei literare.

Critica impresionistă este conștientă de subiectivitatea actului critic. Anatole France spune că atunci când criticul glosează pe marginea lui Racine sau Pascal, el face confesiuni despre sine. În comparație cu critica de origine pozitivistă, rigidă, critica impresionistă reprezintă un act de mare libertate. Critica literară este înțeleasă în felul acesta ca un gen literar egal oricărui altul.

Lovinescu și-a numit propria critică „impresionism”. Impresionismul său reprezintă o metodă critică, chiar dacă presupune un oarecare relativism estetic. Impresionismul nu este o simplă transcriere de impresii. În artă în general impresionismul înseamnă reducere la esențial, iar în critica literară – focalizare pe esențial. Impresionismul pretinde „intuirea totului cu ignorarea părților“ (de aceea Alexandru George numește metoda lui Lovinescu „intuitism”). Criticul impresionist „trebuie să sară deodată in medias res“, să pătrundă abrupt „în inima operei“. Două sunt principiile de acțiune ale impresionismului: „să prindă dintr-odată notele caracteristice, trăsăturile temeinice“ ale operei și „sa le pună într-o lumina cât mai puternică și mai crudă“. Impresionismul lucrează, deci, pe dialectica „simplificări“ și „reliefării“. Critica e artă și, totodată, e „făcută nu pentru a fi admirată, (...) ci pentru a sădi în conștiința noastră o convingere“. Ca să-și poată exercita acest mandat, ea are nevoie de „autoritate morală“, și anume de o autoritate morală superioară.

Nicolae Manolescu este cel care tratează critica de o manieră impresionistă. Mai întâi, criticul respinge actul critic ca produs sub acțiunea unei doctrine sau teorii: „Adevărata critică este aceea care dă idei, nicidecum

aceea care pleacă de la idei: critica nu aplică literaturii o grilă, teoretică, ideologică ori altfel, ea poate cel mult releva anumite aspecte teoretice, ideologice, filosofice, morale, religioase ale operelor literare. Spiritul critic e opus celui ideologic. Critica este ea însăși literară în sensul că acordă prioritate esteticului”. Apoi recunoaște deschis: „Actul critic se bazează pe impresii în mult mai mare măsură decât i-ar fi îngăduit unui cercetător din alte științe. Judecata critică e impresionistă prin chiar natura ei. E «sinceră», autentică, biografică, pe scurt, subiectivă. Impersonalitatea ori obiectivitatea, criticul trebuie să le lase pe seama altora”. (Idem, N. Manolescu, Posibil decalog pentru critica literară, în România literară, nr. 18/7-13 mai 2003, apud. idem. Decalogul criticii literare, Ed. Aula, 2005, p. 120-122). „O operă nu este totdeauna ceea ce așteptăm de la ea. Aceasta e greutatea criticii impresioniste, care ignoră opera, transformând-o într-un pretext. Însă opera nu e un simplu pretext, ea există cu adevărat, indiferent de subiectivitatea noastră, chiar dacă, la fel cu unele stele, se depărtează sau se apropie de noi, la mari intervale de timp, în călătoria ei prin univers, chiar dacă nu e totdeauna vizibilă cu ochiul liber. Opera literară există, dar nu obiectiv, ca un obiect: existența ei trebuie recreată, făcută sensibilă, adică dovedită” – Posibilitatea criticii și a istoriei literare (Pseudopostfață la „Lecturi infidele”), Lectura pe înțelesul tuturor, Ed. Aula, 2003, p. 183-188.

Critica pozitivistă

Odată cu dezvoltarea științelor exacte, numite și pozitive, s-a încercat ca o serie de metode de lucru să se extindă și asupra studierii literaturii. Una dintre metodele principale de transfer a fost cea a evoluționismului, în cadrul căruia un rol decisiv l-au avut termenii legați de rasă, mediu sau moment istoric. Acești termeni au fost aplicați în literatură sub forma de izvoare literare sau influențe. O mare însemnătate se acorda biografiei și mediului de trai ale autorului. Cercetătorii erau concentrați pe studierea temelor și motivelor literare, se făceau numeroase observații care se refereau la viața socială și psihologică a autorului etc. Prioritate avea studierea documentelor față de analiza intrinsecă a operei literare. Comentatorii erau preocupați de nașterea operei și de sensul scrierii ei. Cercetarea pozitivistă a dus la evaluarea informației pentru înțelegerea și interpretarea operei de artă.

Latura negată constă în exagerarea laturilor exterioare operei artistice și neglijarea fondului estetic-literar. Ideile pozitivistice au pătruns mai târziu în critica literară românească și sunt legate de criticii grupați în jurul revistei *Contemporanul* (1881-1891), care își fixase drept obiectiv „de a face cunoscut publicului român cum privește știința contemporană lumea”. Teoreticianul și criticul emblematic al revistei a fost C. Dobrogeanu-Gherea.

Fondatorii criticii literare (franceze)

Charles Auguste de Sainte-Beuve (1804—1869)

Reprezentant al romantismului în critica literară franceză. Unul din primele sale articole, publicat în 1828, a fost dedicat romantismului înfățișat ca etapă ultimă în evoluția literaturii franceze. În calitate de precursori ai mișcării sunt aduși Ronsard, du Bellay ș.a.

Este creatorul metodei biografice în critică. El exemplifică, bunăoară, că lucrarea *Paul et Virginie* a lui Bernardin de Saint-Pierre poate fi înțeleasă doar dacă facem trimitere la biografia autorului. Metoda este totuși limitată, deoarece pentru a crea astfel de portrete este nevoie de mult material biografic.

Sainte-Beuve nu a scris lucrări cu caracter strict teoretic. El a lăsat o serie de portrete pe care le-a publicat în diverse reviste ale timpului. Cu toate acestea, articolele sale sunt pătrunse de o concepție critică unică, la baza căreia se află indeterminismul filosofic, caracteristic romanticilor. Legitățile îl interesează în măsura în care acestea trebuie zdruncinate și distruse. Pe el nu îl interesează legile, ci ceea ce este deosebit, neobișnuit. Sarcina criticii literare practicate de Sainte-Beuve este de a prezenta individualitatea creației în toată gama ei – cultul geniului atât de popular în cultura romantică. Rolul mediului trebuie coroborat cu culoarea locală, căreia romanticii îi acordau o importanță mare. Criticul refuză atitudinea istorică față în cercetare, întrucât este convins că acest principiu nu poate fi aplicat poezilor, care duc un mod de viață izolat. Obiectul eseurilor lui sunt artistul ca fenomen excepțional și opera și creatorul său ca circuit închis. Metoda istoric-literară a lui Sainte-Beuve se limitează la studierea personalității și proiecția ei asupra creației. Criticul se concentrează pe „fiziologia morală”, analizează amănunțit

psihicul autorului. De aceea el apelează frecvent la memorii, jurnale, interviuri pentru a descoperi diversele detalii, uneori mărunte, care ar explica opera, încearcă să găsească acel loc „unde sufletul trece în talent”. Saint-Beuve caută să pătrundă în sufletul autorului prin intuiție și inspirație. Schițarea portretului se bazează în întregime pe imaginația lăsată liberă a criticului. În consecință, avem în față un portret viu al autorului schițat.

Portretele sale sunt construite după principiul de monofigură, când totul ce axează în jurul unui singur personaj. Chiar dacă pot exista și alte personaje, toate există doar pentru a crea fundal protagonistului. Destinele acestor simpli figuranți nu sunt ilustrate, toate personajele secundare sunt mai curând niște însemne ale epocii decât participanți în destinul geniului.

Tendința de a exprima individualitatea autorului, de a recunoaște independența artistului de legități și de a exalta unicitatea lui sunt trăsăturile romantismului francez, care a canonizat libertatea fanteziei poetului și a romancierului. Criticul-portretist, cum îl numește H. Fayol, a creat un tip nou de critică literară, bazată pe înțelegerea intuitivă și pe ghicirea artistică. Aceste principii au fost ilustrate cu brio de critic așa cum au fost ilustrate în literatură de Hugo sau Musset.

Saint-Beuve s-a remarcat prin stil și ca autor de aforisme ingenioase, tăioase: „În dragoste nu este nimic în afară de ceea ce ne imaginăm”; „Deseori se întâmplă că după ce femeia a dat cuiva cheia de la inima sa, a doua zi schimbă lacătul”.

Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893)

Reprezentant al pozitivismului. Era de părere că critica literară trebuie să adopte metode științifice de cercetare. În trecut critica reda doar impresiile oamenilor înzestrați cu gust. Taine a fost printre primii care a scos-o din această stare, transformând-o într-o metodă de cercetare a creației, a autorului și a omului în general. El vedea schimbarea criticii în legătură cu schimbările petrecute în genul romanului. Romanul a coborât pe pământ și a început să zugrăvească realitatea omului. Critica trebuie să îl urmeze. Taine vede sarcina criticului în a cerceta opera ilustrând sufletul autorului. Acesta este alcătuit dintr-o serie de trăsături, în care se evidențiază una dominantă, determinată de rasă (particularități naționale), mediu (particularitățile locului)

și moment istoric (tradiție și epocă). Prin rasă se are în vedere totalitatea calităților și dispozițiile autorului, înnăscute și moștenite, care constituie capitalul moral al unui popor aparținând unei rase. Mediul înseamnă influența climei, solului, instituțiile și condițiile sociale.

Aceste particularități au fost împrumutate din științele exacte, și anume zoologia care studiază tipul, caracterizat printr-o dominantă. Astfel, și în privința creatorului poate fi determinată o trăsătură care le domină pe celelalte. Dintre cei trei factori, Taine scoate în evidență mediul. Criticul vorbește despre trei tipuri de mediu:

1. toate operele artistului care exercită o presiune, întrucât ele sunt legate între ele;
2. școala artistică de care aparține autorul;
3. societatea în care se instituie anumite gusturi pe care autorul trebuie să le ia în calcul.

Această viziune este reflectată în cartea sa despre Titus Livius, în creația căruia criticul depistează calitatea sa oratorică înnăscută, moștenită. Ignorarea de către istoricul Titus Livius a surselor istorice și lipsa unei perspective istorice se explică prin această trăsătură de orator.

Ferdinand Brunetière (1848–1907)

Brunetière, adept al lui Saint-Beuve și Taine, a încercat spre anii 80 ai secolului XIX, în prima parte a carierei sale, să transpună metodele și principiile de studiu din științele exacte în domeniul studierii literaturii. Brunetière explica evoluția genurilor literare cu ajutorul teoriei evoluționiste a lui Charles Darwin. El și-a propus să demonstreze, pe bază de material literar francez, că genul/specia literară se naște, se dezvoltă și dispăre. Așa s-a întâmplat cu tragedia franceză, genul predicii din secolul XII s-a transformat în lirică, iar romanul francez s-a format și a crescut din reminiscențe ale diferitelor genuri și specii mai vechi, dispărute.

Dezamăgit de transferul științelor exacte în cele umaniste și de științele exacte în general, considerând-o falită, Brunetière renunță la termenii de climă, rasă, mediu, valorificate de Taine, și proclamă după anii 90 un nou principiu de explicare a evoluției literaturii: o operă influențează altă operă. „Noi vrem să facem altfel decât cei care ne-au precedat – acesta este

principiul mobil de modificare de gust și de înfăptuire a revoluției în literară”. Drept exemple el invocă faptul că Racine a vrut să facă altceva în *Andromaca* sa decât Corneille în *Pertharite*, Diderot în *Capul familiei* a vrut să facă altceva sa decât Moliere în *Tartufe*, romanticii au vrut să facă altceva decât clasicii. În altă lucrare el afirmă îndeosebi rolul talentului, al personalității în evoluția literaturii, după care situează influența pe care o exercită o operă asupra alteia.

Foarte bun cunoscător al literaturii franceze, Brunetière era admiratorul operelor clasicilor din secolul XVII, apreciindu-i pe Racine, Moliere, Pascal ș.a. A respins mișcările literare ale timpului, cum ar fi școala naturalistă a lui Balzac, Zola, considerând o astfel de literatură degradată. Cu toate acestea, a fost unul dintre comentatorii lor de finețe, făcând observații pertinente despre calitățile și defectele romanelor lui Flaubert sau Zola.

Albert Thibaudet (1874-1936)

În 1912 publică prima carte despre creația lui Mallarmé. Elev al lui Bergson, Thibaudet propune maniera intuitivă de a citi creația poetului analizat, de multe ori chiar în detrimentul acestuia. Începând cu același an 1912 va ține o rubrică în revista N.R.F., în care va promova plăcerea de a citi. Datoria criticului este să comunice această plăcere, astfel încât toată lumea să poată gusta în felul acesta literatura. De-a lungul deceniilor a scris despre Flaubert, pe Stendhal, Valéry ș.a., articolele fiind unite în mai multe volume numite *Reflecții* (postum). Thibaudet trasează vaste căi prin literatură, clasificând, localizând, ca pe un atlas, curente și generații. Aceeași abordare stă la baza cărții *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936). Critica lui a fost critica unui om de știință, a unui profesor și a unui scriitor în același timp.

Thibaudet a introdus în anii 20-30 ai secolului XX noțiunea de generație literară. Pentru fiecare generație a fost caracteristic câte un eveniment important care a marcat-o. El a determinat câteva generații în literatura franceză: 1789, 1820, 1850, 1885, 1914. Observăm că durata unei generații este de circa 30 de ani. De exemplu, generația de la 1789 este dominată de revoluție ca eveniment major, iar personalitățile dominante sunt Napoleon, Chateaubriand și Madame De Staël. Noțiuni ca: vârstă biologică,

experiența comună (ori presupus comună) devin relative, impunându-se idealul estetic, orientarea în viața literară, originalitatea care detașează atât de predecesori, dar și de succesori.

A abordat eseul critic distins nu numai prin formă, ci și prin conținut. În mod formal, eseurile critice ale lui Thibaudet reiau locul unde au rămas cele de la Sainte-Beuve, dezvoltând impresionismul jurnalistice al lui Sainte-Beuve prin adăugarea de structură academică și rigoare. Thibaudet a considerat că eseul literar-critic a fost un gen dictat de apariția în Franța postrevoluționară a unui corp academic profesionist care nu mai este hrănit și controlat de biserică. Inauguratorii săi au fost generația de profesori formați în jurul anului 1830, François Guizot, Victor Cousin și Abel-François Villemain, și susținuți de noul corp de jurnaliști profesioniști, ai cărui precursori și modele fuseseră scriitorii din secolul al XVIII-lea Voltaire și Diderot în rolurile lor de pamfletari. Critica academică a fost exemplificată pentru Thibaudet de Désiré Nisard, directorul École Normale Supérieure, în timp ce eseul jurnalistice literar-critic fusese dezvoltat inițial de Sainte-Beuve, adoptat ulterior ca obiect al unui cult academic. Pentru Thibaudet, dubla filiație academică și jurnalistice a criticii literare a făcut din eseu forma sa adecvată.

Thibaudet însuși atrage atenția asupra tonului său uneori provocator de colocvial. Modelul său este Montaigne, care pierzând pe singurul său prieten cu care putea conversa cu adevărat (este vorba de prietenia lui Montaigne cu Étienne de La Boétie), a trebuit să scrie despre „totul și nimic, și mai presus de toate despre sine” pentru a se elibera de tensiunile impuse de mediul său și de modul său de viață. Din conversația unilaterală a lui Montaigne cu cititorul ca interlocutor a derivat un exemplu timpuriu a ceea ce Thibaudet a considerat drept critică model. Contribuția lui Thibaudet la eseul critic-literar este tocmai insistarea asupra tonului conversațional și a sinuozității de abordare a modelului lui Montaigne. Cu toate acestea, în *Physiologie de la critique*, insistă pe un sincretism între critică, genul eseului și un ton conversațional.

În anii '50-60 ai secolului XX se impune „noua critică” franceză, care a contaminat aproape întreg continentul european, impunându-se apoi și în SUA. În scurt timp, această critică structuralistă va încerca să se situeze

deasupra criticii impresioniste gazetărești și a criticii universitare factologice. Roland Barthes își dorește să creeze o critică pe baze pur științifice, situată mai presus de „capricioasa impresie sau de simpla compulsare a de documente literare”¹. Roland Barthes susținea că “criticul nu trebuie să reconstituie mesajul operei, ci doar sistemul său, așa cum și lingvistul nu trebuie să descifreze semnul unei fraze, ci să stabilească structura formală ce permite acestui sens să fie transmis.” Criticul a redus critica literară la o problemă de limbaj rezolvată în felul următor: limba, aparținând tuturor, este situată dincolo de literatură, iar stilul, fiind prea individual, este situat dincoace de literatură. Barthes introduce o noțiune nouă, – scriitura – caracterizată prin lipsa mărcilor pasionale. În felul acesta apare „gradul zero al scriiturii”. Istoria literară este analizată prin intermediul tipului de scriitură specifică epocii. Scriitura neutră este căutată și la autorii contemporani: Camus, Robb-Grillet etc., anunțând totodată o atitudine antiburgheză, pe care o aprofundează în timp. De la meditația asupra sensurilor istorice ale scriiturii și sublinierea modului de angajare a omului de litere ajunge la ideea de mitologie, la cercetarea limbajului mitic. Bunăoară, perioada modernă se distinge prin agresiunea imaginilor, afișelor, reclamelor, fotografiilor, jocurilor, teatrului, filmului, care capătă caracterul unor mituri cotidiene. În tradiția lui Saussure, mitul se compune dintr-un semnificant (cuvinte, imagine) și un semnificat (noțiunea, ideea) și un semn, care transmite sensul final. Arta și critica literară sunt văzute în aceeași perspectivă semiotică.

Se credea că ceea ce îi lipsea criticii era o metodă adecvată și aceasta a fost găsită întâi de toate în lingvistică. Noua metodă preconiza preocuparea doar de text. Textul este cel ce se creează pe sine. Era ignorat nu numai contextul, ci și – lucru grav – perspectiva istorică. În cele mai dese cazuri, metoda consta în exercitarea mecanică a unei grile. Aceeași grilă era aplicată atât textelor de actualitate, cât și celor din trecut. Omul fie în ipostază de creator, fie de cititor devine o anexă a textului. Barthes proclamă moartea autorului, disiparea lui în Text. Textul devine o instanță autonomă, suficientă sieși, iar critica literară constată această stare de fapt. Structuralismul a condus critica spre un dogmatism ireductibil. Critica și-a însușit metode improprii de cercetare și o terminologie străină.

¹ Pricop, C., *Seduția ideologiilor și luciditatea (rigoarea) criticii*, B: Integral, 1999, p. 157.

Psihocritica, derivată direct din maniera psihanalitică de investigație, a fost introdusă de Charles Mouron prin anii 60 ai secolului trecut. Așa cum apreciază creatorul metodei psihocritice, „ea caută asociațiile de idei involuntare în structurile voite ale textului”. Cercetând multă vreme poezia lui Mallarmé, a observat o rețea de imagini obsedante (concretizate în fascinația visului). Astfel, de la depistarea unor metafore obsedante cercetătorul francez, detectând numeroasele suprapuneri, ajunge să formuleze teoria mitului personal al autorului. Fiecare poet este creatorul unui mit personal. Observațiile sale au fost extrapolate ulterior asupra prozei și dramaturgiei, descoperind o anumită schemă a conflictului corelată cu o tehnică suprapusă a personajelor. Studiul operei literare este îmbogățit prin apelul la structura psihică profundă a autorului. Psihocritica se bazează îndeosebi pe latura inconștientă a scriitorului. Trebuie precizat că în analiză primează depistarea imaginilor obsedante, iar biograficul reprezintă doar un act de verificare. Psihocritica se deosebește de o explorare psihanalitică, întrucât deplasează accentul de pe explorarea personalității autorului pe cea a specificului operei artistice.

Chiar dacă termenul de critică a trecut pe terenul literaturii române prin aproximativ aceleași avataruri ca și în Europa sau America, trebuie semnalate câteva trăsături care decurg din procesul istorico-literar specific. Termenul de critică literară se va impune târziu într-un context mai larg (ideologic, social, politic), depășind granițele strict estetice. Doi dintre cei mai influenți critici interbelici au scris opere magistrale de critică socială: G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească* (1909) și E. Lovinecsu, *Istoria civilizației române moderne* (1924-1928). În perioada interbelică a înflorit o întreagă critică social-culturală: C. Rădulescu-Motru, Șt. Zeletin, E. Cioran ș. a.

Termenul de critică literar-estetică nu poate fi urmărit în afara unei actualități ideologice sau politice. Determinările însă nu sunt directe.

Scopul criticii literare este să explice cuprinzător opera de artă. Pentru a atinge acest obiectiv, criticul are dreptul să apeleze la ajutorul diferitelor principii dezvoltate – metodele critice. Pentru a determina originalitatea subiectului și tipului, el poate apela la metoda istoric-comparativă; pentru a clarifica elementul cultural-istoric din operă, el poate folosi metoda lui Taine;

dacă are nevoie să găsească firele care leagă artistul de creația sa, poate apela la metoda biografică a lui Saint-Beuve.

Funcțiile criticii literare

În decursul evoluției și dezvoltării sale, critica literară a devenit mai complexă, mai nuanțată, încât au putut să se cristalizeze, în timp, mai multe funcții specifice ei:

1) funcția selectivă constă în separarea operelor valoroase de cele lipsite de valoare în baza unor criterii constituite și recunoscute ca atare;

2) funcția direcțională constă în a formula unele judecăți cu caracter general și principial, care să cuprindă operele literare dintr-o epocă, integrându-le într-o anumită concepție și orientându-le în direcția dată, întreținută de critic prin activitatea sa;

3) funcția normativă, provenită din retorică și poetică, asimilată de critică, pentru a impune un sistem de principii acceptate ca valabile în actul de evaluare a operei artistice;

4) funcția anunțativă constă în capacitatea criticii de a semnaliza operele literare intrate recent în circuit, facilitând în acest fel pătrunderea ei în mediile receptoare și integrarea posibilă într-un sistem de valori deja constituit. Forma prin care se realizează frecvent această funcție o reprezintă cronică de întâmpinare;

5) funcția axiologică rezidă în facultatea criticii de a aprecia, cu instrumentele specializate, opera literară, determinând „cuantumul” ei de valoare și încercând o situare a ei într-o scară de valori;

6) funcția conservativă constă în încercarea criticii de a conserva operele literare, mai ales, în perioadele de tranziție, când ierarhiile sunt amenințate de procedurile de reevaluare de multe ori nedrepte, nejustificate.

Despre critica literară se poate vorbi și în plan metodologic în sensul că ea își poate exercita mai multe funcții caracteristice domeniului: a) funcția teoretică (observațiile și analizele critice devin criterii de apreciere a fenomenului literar); b) funcția practică (critica constituie un ferment al creației literare, un ghid în practica scrisului, conferă modele indirecte); c) funcția socială (contribuie la formarea gustului și a opiniei publice).

Forme ale criticii literare

Formele criticii literare sunt strâns legate de capacitatea acestei discipline de a putea investiga în mod corect și adecvat universul imaginar și formal al operei literare. Aceste forme sunt: a) articolul este o formă a disertației ce constă în tratarea unei teme literare. Articolul este un tot unitar și distinct, ce implică o cunoaștere aprofundată a materiei tratate, claritate în expunerea ideilor, stringența logică a argumentelor, sinceritatea opiniilor, evitarea excesului de date etc. Unele articole însumează calități proprii tehnicii și măiestriei literare. b) cronica literară este o formă a disertației, denumită așa datorită apariției sale periodice (zilnic, săptămânal, lunar) în paginile revistelor. Cronica literară constă în relatarea și comentarea celor mai recente apariții editoriale. Cronica literară realizează o privire globală a operelor în discuție, procedând și la o sumară analiză, concluzia cronicii alcătuindu-se dintr-o judecată axiologică. c) recenzia reprezintă o analiză, o dare de seamă critică asupra unei cărți literare sau științifice. Într-o recenzie criticii aplică propriile priviri estimative la mișcarea și evoluția literaturii contemporane. Concisă, fără a avea întinderea unui studiu, recenzia are ca scop informarea cititorilor asupra lucrării respective, scoțându-se în evidență meritele sau scăderile acesteia. Recenzia implică, din partea recenzentului pregătire profesională, documentare, acuitate critică și obiectivitate. Oglindind structura și stilul unei opere literare, recenzia este cea mai obiectivă formă a criticii literare. d) eseul e o formă de notație a unor observații personale, cu caracter reflexiv, în care se aduc, cu o deplină libertate de mișcare spirituală, sugestii de cunoaștere pe teme diverse. Eseul se relevă ca un exercițiu critic nesistematic prin excelență. Eseul se află la interferența filosofiei cu literatura. Montaigne l-a definit ca un jurnal de moralist. În accepțiunea sa cea mai proprie, eseul se caracterizează printr-un demers digresiv și ținută paradoxală. Eseul literar are o formă eminentă deschisă, fiind socotit o operă de personalitate. Trăsăturile eseului sunt: subiectivitatea, ineditul și originalitatea punctului de vedere, înlăturarea documentării și erudiției. În literatura română cele mai cunoscute volume de eseuri sunt *Pseudokinetikos* de Odobescu, *Scrieri din trecut* de M. Ralea, *Ulyse* de G. Călinescu. În literatura universală s-au remarcat Montaigne, cu *Eseuri-le sale*, Montesquieu, cu *Eseu asupra moravurilor* etc. e) monografia

reprezintă un studiu de profunzime în care se tratează, amănunțit și în întregime sub toate aspectele, o problemă din domeniul artei sau literaturii. După conținut monografiile pot fi: literare (*Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu), istorice, sociologice etc. Într-o monografie interesează atât cercetarea documentelor, cât și o interpretare completă și originală a lor. Monografia este cea mai pretențioasă formă critică, implicând din partea autorului nu numai erudiția dar și o viziune critică, în măsură să valorifice toate aspectele vieții unui scriitor sau a operelor sale. Monografiile critice se referă fie la viața și opera unui scriitor, la un curent literar sau la destinul unei personalități. Pe lângă rigoarea științifică, monografiile trezesc interesul și prin unele calități artistice precum prezența unor narațiuni organizate epic, inserția unor portrete individualizate sau a unor caracterizări evocatoare.

Critica de întâmpinare și critica de autoritate

Critica de întâmpinare

Critica de întâmpinare reprezintă o primă reacție critică la opera literară apărută recent. Forma uzuală a criticii de întâmpinare o constituie cronică literară, inserată pe paginile, de obicei, ale revistelor de cultură și literatură.

Adrian Jicu vorbește despre trei probleme ale criticii de întâmpinare: *lipsa difuzării, lipsa publicului și lipsa autorității*. Odată cu apariția internetului și a plasării revistelor literare pe platforme net, lipsa difuzării devine relativă. Motoarele de căutare nu introduc însă revistele literare și, în general, produsele culturale printre prioritățile lor.

Lipsa publicului cititor reprezintă o adevărată problemă. 6% dintre români citesc cel puțin o carte pe an. Câți români citesc 2 și mai multe cărți? Pe de altă parte, cine formează gusturile acelor cititori care mai citesc? Nu este un secret că tinerii și alte categorii de cititori se informează de pe bloguri, de la prieteni sau citesc informațiile de pe coperta a patra a cărților. Problema este dacă revistele literare și cronicile de întâmpinare participă (dacă da, atunci în ce grad?) la formarea deprinderilor de lectură.

Nu numai critica definită drept cea de autoritate are nevoie de autoritate, ci și cea de întâmpinare. Aici semnală două obstacole în calea

creării unei autorități a criticii de întâmpinare: oportunitatea și oportunismul. În legătură cu oportunitatea trebuie să recunoaștem că astăzi profesorii și altă lume academică nu este interesată să facă exercițiul criticii de întâmpinare, deoarece cronica literară nu este contabilizată de nicio grilă de indexare a activității științifice a lumii academice. În ce privește oportunismul, diverși critici care se ocupă de cronica de carte cad victime diferitelor politici editoriale sau de amicitie, când trebuie să laude produse care nu merită sau, invers, sunt angajați să distrugă cărțile „concurrente” sau de altă natură nedorită.

Critica de autoritate

Termenul de critică de autoritate denotă mai multe sensuri în funcție de epocă și alte contexte. Raportat la critica efectuată de Titu Maiorescu în perioada de formare a canonului literar estetic, acest termen are înțelesul de critică justițiară. Titu Maiorescu a activat într-o perioadă de formare nu numai a canonului estetic, ci și a literaturii române în general, de a ceea ce criticul a fost nevoit deseori să respingă operele literare care se situau sub nivelul unei minime valori.

Critica de autoritate mai are sensul, într-o perioadă ulterioară activității criticii justițiare, de critică făcută de criticii cu autoritate. Fiecare literatură are un anumit număr de critici, a căror opinie contează într-o măsură foarte mare, întrucât se consideră că acești critici sunt înzestrați într-o măsură superioară față de alții cu ceea ce se numește spirit critic în literatură. Verdictele lor puse asupra literaturii sunt împărtășite și urmate.

Într-un sens contemporan, critica de autoritate a căpătat, sub influența modelelor de critică literară occidentală, și sensul de critică universitară. Această critică se distinge în primul rând prin criteriile științifice aplicate atât cât aceste criterii pot fi operate asupra literaturii. Critica de autoritate universitară decelează obiectul supus analizei. Așa cum afirmă criticul ieșean Șerban Axinte, „după ce cronica de întâmpinare explorează la firul ierbii realitățile literare ale momentului, critica de autoritate fixează cumva lucrurile.”

Critica literară românească

Programul *Daciei literare*

trebuie văzut în contextul mișcării romantice din întreaga Europă, care se produsese la intersecția secolelor XVIII-XIX. În *Introducția* sa din primul număr al revistei *Dacia literară*, Mihai Kogărniceanu stabilește câteva principii generale de dezvoltare a literaturii române:

- combaterea imitațiilor după operele străine, care circulau în principatele române la acea dată și care omorau duhul național: „traducțiile nu fac literatura”;

- crearea unei literaturi cu caracter național, inspirate din folclorul și istoria românilor: „istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre tari sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice, pentru ca să putem găsi la noi subiecturi de scris, fără ca să avem pentru aceasta trebuința să ne împrumutăm de la alte nații”;

- continuarea, pe o altă bază de cea propusă de cărturarii ardeleni, lupta pentru unitatea limbii române: „Țădul nostru este realizația dorinței ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți” (Alec Russo, într-o serie de Cugetări publicate în „România literară”, respinge curentele latiniste care prin sistemele lingvistice propuse înstrăinează moștenirea națională, iar Ion Heliade-Rădulescu scrie *Gramatica românească*, în care combate scrierea etimologică);

- dezvoltarea spiritului critic, prin introducerea conceptului de critică obiectivă: „Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea, iar nu persoana”.

Principiul de evitare a scandalurilor inutile va fi continuat ulterior și de alte reviste, precum *Convorbiri literare* și *Viața românească*.

Ion Heliade Rădulescu

Până spre mijlocul secolului XIX va domina terenul cultural o critică lingvistică și elementar stilistică, cu referințe amalgamate în ce privește istoria literaturii, critica literară și estetica.

Cel care simte acut lacunele unei educații estetice este Ion Heliade Rădulescu. El scrie *Regulile sau gramatica poeziei* (1831) – o prelucrare după un curs francez – în care observațiile de natură lingvistică, extrem de importante la acea dată de formare a limbii, instrumentul tuturor disciplinelor culturale, și stilistică sunt subordonate unor concepte de teorie literară (genurile literare) și chiar unor concepte de bază ale artei: gust, geniu, talent ș. a.

I. H. R. consideră în mod conștient că cum încă nu este timpul criticii: „Critica este o judecată, și judecata se întemeiază pe pravili, și pravilile le fac legiuitorii. Care sunt legiuitorii? Care sunt pravilile la noi? Care e cuvântul ca cineva să înduplece că este bine așa și nu altmintrelea? Unul scrie, altul nu are temeuri pe care să-l tăgăduiască, ci tace și scrie și el, de se simte în stare, și arată oamenilor cum se scrie limba lor și oamenii aleg, și mulțimea glasurilor ce face pravilă, și după dânsa vin criticile”. Textul dovedește inteligență și perspicacitate, chiar dacă există încă multe alte pasaje în care omul de cultură și-a exprimat aversiunea și neînțelegerea față de critică: „Urâtă e viața și meseria acelor cari, neștiind niciodată să facă, nu se ocupă decât a strica”. În acest sens trebuie interpretat celebrul său apel: „Scrieți băieți numai scrieți! [] e vremea de scris, si scrieți cât veți putea și cum veți putea” (1837), fără să pună în calcul exigențele față de scris. În altă parte criticul găsește alte argumente pentru a întârzia producerea criticii literare: „aceasta e o treaptă foarte înaltă de cunoștințe, e o treaptă de a-și cunoaște omul ce îi lipsește”.

I. H. R. face o deosebire între o critică normativă și alta analitică: „până când vom începe să facem un analis literar (critică analitică – n. n.), ne vom îndeletnici acum a da oarecare reguli prin arătarea unor greșale (critica normativă – n. n.)”. Și această critică judecătorească, practică de el, se află la începuturi și este pândită ea însăși de greșeli. Se știe cât de nedrept a fost I. H. R. cu fabula lui Alexandrescu *Vulpea, calul și lupul*, pe care a încercat să o și rescrie pentru a demonstra un „model”.

I. H. R. pune accent mai ales pe o critică etică decât pe una exegetică. Critica lui este îndreptată împotriva unor veleitari. Atunci când aceștia au devenit prea numeroși nu a ezitat să-i atace în pamfletul său *Domnul Sarsailă, autorul*.

Alecu Russo

a lăsat câteva referințe despre necesitatea și rolul criticii literare într-o literatură în formare, cum era literatura română în prima jumătate a secolului XIX: „este nevoie de a întemeia critica și de a cumpăni de acum înainte bunătățile scrierilor și tăria sistemelor” (*Cugetări*). Marele înaintaș întrevede două funcții esențiale pentru critica literară, așa cum se profila ea atunci, văzută, de altfel, echilibrată: de apreciere a valorii operei și de analiză a sistemelor (în primul rând, a sistemelor lingvistice mult discutabile în perioada pre- și postpașoptistă).

A. R. exprimă încrederea că o critică adevărată, bazată pe discernerea valorilor va apărea numaidecât într-o literatură română matură, pătrunsă adânc în popor: „judecata și gustul se vor isca în ziua aceea în care vom înțelege că literatura este pâinea zilnică a unui neam” (*Cugetări*).

Scriitorul pașoptist visează nu numai la critica menită să separeu neghina de secară, ci și la „critica sănătoasă ce răspândește bunul” ([*Poetul Dăscălescu*]).

În *Critica criticii*, scrisă cu ocazia unui articol al profesorului Dimitrie Gusti, care a atacat aspru comedia lui R. *Băcălia ambițioasă*, autorul își exprimă rezervele față de o anumită critică, considerată nedreaptă: „îi mai lesne a desface decât a face, a discoasă decât a coasă, a critica decât a scrie” sau „nu-i destul de a ști carte și a scrie, pentru a fi critică... mai trebui neapărat giudecata nepărtinitoare, cunoștința lucrurilor, a lumii și a oamenilor...”. Pe lângă caracterul obiectiv, cumpănit al criticii, învederat de R. și în alte părți, găsim aici exprimată necesitatea cunoștințelor din varii domenii și a sensibilității pe care un critic trebuie să le posedeză pentru a purcede la scris.

Mihail Kogălniceanu

Preocupările de critică literară ale lui K. sunt răzlețe, concentrate cu precădere în programul *Daciei literare* (1840). El a girat, cu autoritate și gust, mișcarea literară cuprinsă între 1840-1860.

Programul *Daciei literare* cuprinde mai multe momente cruciale, prin care se distinge și îl pune în fruntea lucrărilor de pionierat critico-literar.

Chiar dacă *Introducția* nu folosește termenul *romantism*, ea se pretează a fi un program moderat, enunțând o strategie a politicii culturale într-un chip asemănător cu prefața lui Hugo la Cromwell.

Punctul central constă în stabilirea liniilor de forță ale dezvoltării literaturii. Dacă în condițiile unui deșert literar Heliade Rădulescu încuraja scrierea oricărui fel de literatură, K. recomandă să fie publicată doar literatură originală și să fie îngăduit accesul valului pernicios al traducerilor (într-un număr viitor K. va preciza că trebuie să fie oprită publicarea doar a imitațiilor superficiale, inutile unei literaturi). Un rol etic îi acordă criticii literare: într-o epocă în care proliferază amatorismul nu este nevoie să fie comentate toate producțiile literare, ci numai acele meritorii, „lăudând cele bune și aruncând în noianul uitării pre cele rele”. K. anunță că nu va tolera scandalul literar, iar mai presus de tot „vom critica cartea, iar nu persoana”. Pentru prima dată se face o diferențiere netă între operă și persoană. Opera, odată publicată, devine bun public și toate acțiunile asupra ei sunt supuse aceluiași legi cu privire la proprietatea publică: „de-ndată ce cineva a dat în public o compunere, fie literară, fie artistică, a dat voie fieștecărui de a le judeca lucrarea și s-au supus criticei”.

Programul Daciei literare îi orientează pe scriitori spre realitățile autohtone ca obiect literar și ca sursă de inspirație: „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitorești și de poetice, pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem pentru această trebuință să ne împrumutăm de la alte nații”.

S-au descoperit câteva manuscrise, în care se atestă exerciții de critică literară elementară. Doar că în aceste experiențe, K. se sustrage unei analize pe text și preferă o judecată exterioară sau exprimarea unor aprecieri din complezență pentru autorul analizat.

Despre volumul de versuri al lui Hrisoverghi scrie în termeni evazivi: „Cele mai multe din bucățile poetice ce se cuprind în această colecție nu sunt decât niște eschise, niște cercări neîndeplinite... Noi singuri mărturisim că privim aceste poezii nu ca modeluri de perfecție, ci numai ca o dovadă că tânărul avea geniu și ca o probă de ce ar fi putut face, dacă nu l-ar fi răpit moartea așa de timpuriu”.

Ca și Heliade Rădulescu, K. deplasează critica sa dinspre realizare spre intenție și virtualitate, fără să-și permită, de altfel, în condiții inoportune, să critice autorul pentru compunerile sale.

Importante note de istorie și critică literară incipiente s-au descoperit într-un discurs din 1839, scris în franceză, despre istoria culturii și a literaturii române, destinat a fi rostit în fața Societății de istorie și antichități din Odesa. Literatura română e împărțită în trei perioade: epoca veche – 1711; epoca fanariotă – 1822 și epoca nouă, inaugurată de opera lui Petru Maior, Istoria pentru începutul românilor în Dacia. Scriitorii sunt prezentați succint, dar diferențial, fiind situați într-o ierarhie de valori și în cadrul unor afinități spirituale.

Din Muntenia sunt selectați Heliade Rădulescu („Merită să fie cunoscut și dradus în toate limbile. *Serafimul și heruvimul* e o capodoperă”), Alexandrescu, Bolliac, Iancu Văcărescu (comparat cu Asachi prin îndrăzneala inovației prozodice și pasiunea pentru Petrarca), Mumuleanu, Pann (ultimii doi considerați secundari).

Din Moldova sunt trecuți Asachi („om universal”), Negruzzi („stil entuziast, incisiv, fecund, viu, poetic”), Tăutu, Hrisoverghi, Skavinski, Donici („La Fontaine al nostru”) și actorul Matei Millo în calitate de autor.

Programul estetic al societății *Junimea*

Delimitându-se de entuziasmul generației pașoptiste, ai cărei scriitori se angajaseră în susținerea idealurilor revoluționare și în promovarea necondiționată a creației autohtone, *Junimea* propune o analiză lucidă a literaturii române contemporane, respingând mediocritatea și încercând să îi îndrume pe scriitorii epocii spre esența poeziei, a artei, în general.

Reprezentanții *Junimii* refuză retorismul, romantismul minor, patriotismul ostentativ, manifestă un gust clasic și academic și propun un tip de critică literară ironică, sceptică, vizionară și interesată de descoperirea valorii. Spiritul critic junimist recunoaște și apreciază adevărata natură a creației literare: natura estetică.

Înainte de toate, junimiștii se opun bazelor pe care societatea românească începuse să-și clădească cultura. Această bază, cred ei, este fragilă și nu poate reprezenta o adevărată structură fondatoare a culturii

naționale. Generația pașoptistă, al cărui rol important în procesul de modernizare a culturii este recunoscut de junimiști, este totuși criticată pentru graba cu care încercase să facă totul. Principiile pe care pașoptiștii le luaseră cu împrumut din arsenalul ideologic al Occidentului trebuiau prefăcute în instituții durabile, în cadrul unui proces de mai lungă durată, dar mai fecund.

Mediocritate, impostură, formalism, improvizație, grandilocvență – acestea sunt doar câteva dintre trăsăturile caracteristice „culturii” românești de până atunci împotriva cărora *Junimea* se ridică extrem de critic. Toate acestea confereau ansamblului cultural românesc o anumită falsitate, un caracter efemer, și nu puteau în niciun caz clădi o cultură națională demnă de admirație și respect.

În schimbul acestor false principii directoare, junimiștii propun o schimbare fundamentală. Ei aduc în prim plan rolul esențial al atitudinii critice, al selecției drastice care trebuie să stea la baza dezvoltării culturale. Nu trebuie, așa cum îndemneau pașoptiștii, să se scrie orice, ”doar ca să se scrie”. Toate operele, literare sau științifice, trebuie să treacă printr-un filtru critic, să îndeplinească o serie de principii pentru a putea fi calificate drept valoroase.

Din punct de vedere ideologic, junimiștii critică aproape total opera generației predecesorilor, a pașoptiștilor. Pe plan literar, îi critică pentru lipsa de originalitate, pentru dorința de a clădi o literatură națională cât mai repede, doar de dragul de a o avea. Excepția de la regulă o reprezintă poetul Vasile Alecsandri. Pe plan politico-ideologic, elanul revoluționar al generației de la 1848 atrage automat după sine critica conservatorismului junimist.

Garabet Ibrăileanu acordă întâietate modelului propus de Kogălniceanu și Russo, programului *Daciei literare* față de cel al *Junimii* și al lui Titu Maiorescu: „Maiorescu [...] a avut marele rol de a fi unul – și ultimul – dintre acei care au prezidat la formarea culturii române. [...] Caracterul acesta critic începe cu M. Kogălniceanu, se continuă cu C. Negruzzi, A. Russo, Alecsandri și se sfârșește cu d. Maiorescu”.¹

¹ Ibrăileanu G., *Spiritul critic în cultura românească*, ediție selectivă, introducere, note și tabel cronologic de Const. Ciopraga, Iași: Junimea, 1970, p. 65.

O altă poziție va adopta Eugen Lovinescu: „Și în privința originalității criticismului junimist s-au făcut, în timpul din urmă, obiecțiuni. Însemnătatea *Junimii* nu stă însă în noutatea formulei, ci în solidaritatea intelectuală a unui grup de individualități și în omogenitatea atitudinii față de problemele culturale și sociale ale statului nostru, în prestigiul talentului, prin care, ieșind în lumea teoriilor abstracte, junimismul a lucrat ca un reactiv împotriva liberalismului. [...]

Problema originalității formelor culturale cade, în genere, în planul al doilea; [...] Nu e vorba, așadar, de originalitatea ideii, ci de acțiunea ei în toate domeniile cugetării românești din a doua jumătate a veacului trecut.”¹

Titu Maiorescu

La început T. M. face o critică filologică luptând împotriva etimologismului lui Cipariu sau a analogismului lui Pumnul.

T. M. este creatorul așa-numitei critici normative, a cărei trăsătură distinctivă constă în a oferi modele literare și a respinge operele slabe, neconvingătoare sub aspect artistic. Această critică maioresciană poartă deseori o formă dură. Criticismul lui M. reprezintă reacțiile sale negative la realitățile din societatea și cultura română din anii 60 ai secolului XIX. Deși analizează o serie de scriitori ai momentului (Alecsandri, Eminescu, Creangă, Coșbuc, Slavici, Caragiale etc.), comentariile sale rareori ies din limitele generalului, reducându-se la observații de ordin stilistic și lingvistic. Critica sa este interesată de stabilirea unui calificativ, de cernerea valorilor de pseudo-valori. „Nicio analiză, nicio motivare a valorii prozei”, constată Nicolae Manolescu, caracterizând astfel tipul de critică literară practicat de M..

În plan literar, critica literară profesată de T. M. verifică simțământul natural, expresia adevărului în artă. Având formație clasicistă, criticul este preocupat în mod deosebit de frumusețea și eleganța limbajului artistic.

Primul său studiu important, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* (1867) teoretizează, influențat de ideile lui Hegel și Schopenhauer, asupra conceptelor de poezie și valoare. Aici face distincție

¹ Lovinescu E., *Istoria civilizației române moderne*, ediție și studiu introductiv de Z. Ornea, București: Minerva, 1997, p. 189-190.

între poezie și artă. Poezia nu-si găsește „materialul” în natură, precum celelalte arte, ci se creează din cuvânt: metafore, epitete etc. Poezia este un sentiment sau o pasiune „și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care ține de tărâmul științific”. „Poezia, ca toate artele, e chemată să exprime frumosul; în deosebire de știință, care se ocupă de adevăr. Cea dintâi și cea mai mare diferență între adevăr și frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă”.

În studiul *În contra direcției de azi în cultura română* (1868), T. M. fundamentează celebra teorie a „formelor fără fond”. În cadrul fiecărei civilizații, susține criticul, există o anumită sumă de puteri, care poate fi folosită rațional sau risipitor: „Ai un singur bloc de marmură: dacă îl întrebuințezi pentru o figură caricată, de unde să mai poți sculpta o Minervă?”. Autorul *Criticilor* exprimă convingerea că civilizația română a pornit de la o bază greșită. Criticul socotește că acum tineretul, după ce își face masiv studiile în Occident, începe să implementeze în mod artificial tendințele din cultura apuseană: „ei se pătrunseră numai de efecte, dar nu pătrunseră până la cauză”. Cu alte cuvinte, în cultură se instituie forme de origine occidentală, lipsite de un fond național: „modul de a altoi formele din afară pe un fundament impropriu” (Mihai Cimpoi). Cultura astfel formată este de tip mimetic, superficial. Eugen Lovinescu va observa mai târziu că desprinderea de mimesis este posibilă doar într-o anumită fază a maturității culturale a unui popor. Imitația, într-un fel inevitabilă la acea dată, nu putea fi atunci decât integrală și lipsită de spirit critic.

Unii încercau să-l potolească pe critic găsind scuze: cultura română este abia la început de cale și greșelile sunt admise într-o cultură tânără. La care M. răspundea pe tonul și cu argumentele sale: „Un început de cultură, în orice ram al ei s-a întâmpla, trebuie să cuprindă întâi ceva ce nu a fost până atunci în viața publică a aceluia popor, dar al doilea, totdeodată ceva ce poate servi de fundament pentru o clădire și urmare mai departe. Numai cu aceste două elemente este un început” (*În contra direcției de astăzi în cultura română*). Criticul vedea tocmai invers lucrurile: debutul în cultură te obligă, dar nu cere indulgență.

O civilizație poate trăi fără cultura, dar nu poate exista cu o identitate improprie. Odată ce cultura română a pornit sub semnul unor măști false, ele trebuie umplute cu conținuturi noi. Om al acțiunii, el întreprinde o serie de

măsurii. Direcția fiind greșită, falsă, de aceea crearea societății *Junimea* și a revistei *Convorbiri literare* aveau drept program a corecta situația, a impune o literatură originală.

O altă țintă a criticii maioresciene, corelată cu cea deja menționată, se referă la lupta cu mediocritatea și cu suficiența de sine. M. critică, în *Beția de cuvinte* și alte articole, ideile de megalografie exprimate de unii contemporani ai săi. De exemplu, V. A. Urechia descoperă, într-un studiu despre Miron Costin, marelui cronicar meritul de a se fi aflat cu mult în avans în raport cu drumul urmat de istoriografia europeană. Criticul afirmă că Miron Costin a fost într-adevăr un mare istoriograf, dar exagerarea lui V. A. Urechia este o mistificare. Aceleași discrepanțe inadmisibile sunt atestate pe terenul literaturii române actuale. Judecarea cu severitate a scriitorilor, poate cu excepția lui Eminescu, și a literaturii române în ansamblu prin intermediul celor mai înalte criterii estetice îi creează senzația lui Călinescu că M. este „estet al esențelor rare” și totodată „un dezgustat, un neîncrezător în literatura română”.

Prin atitudinile semnalate mai sus, criticul anunță adecvarea la adevăr: poți nutri sentimente de mândrie națională, dar nu ți se îngăduie să încalci limitele adevărului: „noi răspândim încrederea că am întrecut cultura occidentului și susținem pe toate tonurile că, prin un privilegiu special al naturei, tot ce iese din capul nostru este mai presus decât tot ce se află în capetele altor popoare” (*In contra direcției de astăzi în cultura română*).

Lupta pentru adevăr se conjugă cu principiul obiectivității sau impersonalității artistului. Această impersonalizare nu poate fi atinsă fără a întări spiritul critic. Imperfecțiunile nu vor dispărea decât cu lucrarea spiritului critic, care contribuie la propășirea națiunii. Obiectivitatea sau impersonalitatea nu poate fi atinsă decât de cel chemat, autorul cu vocație, identificat cu „cel ce în momentul lucrării se uită pe sine” (Aforisme). T. M. asociază norma obiectivității profilului moral al criticului.

Încă în studiul *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*, M. proclamă principiul autonomiei esteticului, „adică ideea despre dreptul creației estetice de a fi prețuită în ea însăși, fără raportare la o valoare de un alt nivel” (Tudor Vianu): „iubirea, ura, tristețea, bucuria, disperarea, mânia etc. sunt obiecte poetice; învățătura, preceptele morale, politica etc. sunt obiecte ale științei, și niciodată ale artelor; singurul rol ce-l pot juca ele în

reprezentarea frumosului este de a servi de prilej pentru exprimarea simțământului și pasiunii, tema eternă a frumoaselor arte”.

Criticul trebuie să facă unele explicații, care sunt înțelese astăzi sau erau înțelese atunci în alte culturi. Când comediile lui Caragiale au fost acuzate de vocabular vulgar și de imoralitate, M. îi ia apărarea discutând problema moralității în artă: se exprimă prin literatură o altă moralitate, mai multă moralitate sau mai puțină decât în alte arte? Iată răspunsul extins la întrebarea complexă pe care și-o pune: „Căci întâmplarea că poezia întrebuițează același organ de comunicare sau același material brut ca și codicele penal și catehismul de morală, adică cuvintele, nu-i poate schimba esența ei de artă, precum nu se poate confunda arta sculpturii cu meseria pavajului, deși amândouă întrebuițează materialul piatră”.

În același articol, *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, T. M. formulează principiul ficțiunii ideale (de inspirație hegelian-schopenhaueriană): „Orice emoțiune estetică, fie deșteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale.” sau, în alți termeni, înălțarea impersonală: „Înălțarea impersonală este însă o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încât tot ce o împiedică și o abate este un dușman al artei, îndeosebi al poeziei și al artei dramatice”. Acest principiu are o influență nemijlocită asupra identificării obiectelor criticii literare: „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” (*Comediile...*). Pe de altă parte, principiul ficțiunii ideale nu-l împiedică pe critic să indice: „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. Menținerea acestei iluzii este singurul element hotărâtor, și un limbaj academic în gura lui Nae Ipingescu ar nimici toată lucrarea”. Deci, pe de o parte, opera de artă ne ridică deasupra contingentului, a trivialității cotidiene, pe de altă parte, creează iluzia unei realități pe care o trăim în roman sau pe scenă.

În aceeași cronică despre Caragiale, M. denunță ideea, curentă în epocă, precum că operele artistice sunt egale și incomparabile, stăruind asupra criteriului ierarhizator în artă, pe care îl va apăra în luările sale de atitudine. Aceasta nu înseamnă că criticul respingea operele pe care le

consideră slabe, dimpotrivă, literatura este comparată cu o pădure, în care nu numai copacii, dar și plantele își găsesc locul, cu condiția „să fie plantă adevărată, cu rădăcina ei în pământ sănătos”. Criticului îi revine misiunea de triere a valorilor, iar această funcție și-o poate exercita într-o literatură subdezvoltată, așa cum îi apare literatura română la acea dată. În viitor, când literatura va evolua, M. susține ideea că criticul literar va dispărea (*Poeți și critici*). Dobrogeanu-Gherea îi va replica, pe drept cuvânt, că nu critica literară va dispărea, ci critica de tip normativ, judecătoresc va dispărea, cea de felul practicat de M..

T. M. a rămas în memorie și drept criticul lui Eminescu, a cărui profil literar a influențat un anumit tip de receptare a marelui poet. În eseu *Eminescu și poeziile lui* (1889) criticul vorbește despre creația genială a poetului și despre omul Eminescu, ca realitate absolut autonomă, situată undeva deasupra relațiilor sociale din epocă. Portretul este făcut în spiritul filozofiei lui Schopenhauer, care a influențat puternic întreaga societate Junimea.

Chiar dacă avea vederi anti-biografice, nu lega creația de biografie și neglija în general critica biografică („Acum viața sufletească a autorului ne era deslușită; nu doar că micile notițe biografice serveau la explicarea poeziilor, cum cere o rătăcire modernă a criticii literare...”), T. M. ne-a lăsat unele pagini biografice memorabile despre Leon Negruzzi sau despre poetul dialectal Victor Vlad Delamarina.

Constantin Dobrogeanu-Gherea

Spre sfârșitul secolului XIX în societatea românească se produc o serie de schimbări de ordin social și mintal. Pe de o parte, are loc o dezvoltare fără precedent a științei și tehnicii. Omul nu mai e privit prin prisma geniului său, fără nicio legătură cu mediul în care s-a născut și s-a format, așa cum se întâmpla prin anii 60-70 ai aceluiași secol, în timpul când Titu Maiorescu a pus bazele doctrinei sale critice. Noile discipline apărute, psihologia și sociologia, sunt trecute și ele prin filtre pozitivistice. Determinismul pune stăpânire pe înțelegerea locului omului în viață și artă. Pe de altă parte, critica estetică, lansată de Maiorescu, s-a manifestat la

începuturile ei ca o critică abstractă, de principii, și nu una aplicată, analitică. Analizele de text ale mentorului Junimii sunt în general irelevante.

Chiar în rândul unor junimiști tineri, mai ales între cei întorși recent din străinătate, apăreau note de neîncredere față de critica general-estetică, încercând să dibuie resorturile unei alte critici: „Ceea ce lipsea însă în astfel de vedere era adevărul, era știința, care să încerce a face oarecare legi din observarea faptelor și care să dezvăluie unele cauze ale literaturii”, scria în amintirile sale un junimist, N. Petrașcu. Tânărul critic semnalează despre despărțirea definitivă de critica de tip normativ a lui Titu Maiorescu în favoarea unei critici cu caracter explicativ. El nu acceptă, de exemplu, interpretarea lui Eminescu de către Maiorescu, punând la îndoială teza că marele poet ar fi arătat în același fel indiferent de împrejurările sociale sau istorice.

Cel care a exprimat în chip exemplar spiritul critic al timpului său – sfârșitul anilor 80 – începutul anilor 90 ai secolului XIX – a fost Constantin Dobrogeanu-Gherea. În *Asupra criticii* (1887) și *Asupra criticii metafizice și celei științifice* (1889), el definește principiile generale ale unei critici noi, aplicate, „explicative”. Gherea își formulează principalele idei sub influența teoriei mediului a lui Hippolite Taine, precursor al pozitivismului (Comte, Mill, Spencer), care stabilea o cauzalitate directă între mediu (rasă, moment) și dezvoltarea socială și temperamental-psihologică. De exemplu, în cartea sa despre *La Fontaine* (1861), Taine stabilește un raport strâns între provincia Champagne, patria lui La Fontaine, și alte ținuturi ca să descopere o amprentă pe care o lasă meleagurile natale asupra marelui fabulist. În general, literatura este pusă sub semnul condițiilor sociale. Arta Renașterii este descrisă pe fundalul politicii familiei Borgia sau a vederilor propovăduite de Machiavelli. Literatura secolului al XVII-lea din Franța este, de regulă, pusă în legătură cu curtea lui Ludovic al XIV-lea, iar comedia Restaurației engleze cu moravurile (ușoare) de la curtea regelui Carol al II-lea. Aproape întotdeauna ni se oferă măcar o schiță a condițiilor politice și sociale ca pânză de fond pentru literatură și artă. Gherea va prelua de la Taine conceptele de rasă și mediu, dar le va imprima o notă vădit sociologică.

O altă sursă de influență a criticii lui Gh. este materialismul istoric. Materialismul istoric caută cauzele evoluțiilor și schimbărilor din societatea umană în mijloacele prin care oamenii produc în mod colectiv bunurile vieții.

Caracteristicile non-economice ale unei societăți (de exemplu, clasele sociale, structurile politice, ideologiile) sunt văzute ca fiind un rezultat al activităților economice.

După Gherea, timpul criticii estetice a trecut și a sosit timpul unei critici cu adevărat științifice, care trebuie să se ocupe de literatură, așa cum fac științele pozitive, adică opera este „ca un product și îl analizează ca tare”.

Esența criticii literare este cuprinsă în 4 principii fundamentale:

1. „De unde vine creațiunea artistică?”
2. „Ce influență va avea ea?”
3. „Cât de sigură și vastă va fi această influență?”
4. „Prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră?”.

Eugen Simion trage următoarea concluzie: „În fapt critica va studia epoca și mediul social în care apare opera, temperamentul, psihologia artistului, cauzele care determină caracterul operei, idealurile sociale și morale, influența și valoarea artistică”¹.

Doctrina lui Gh. apare clar enunțată și argumentată în comunicarea *Arta pentru artă și arta cu tendință* (1894). Aici, autorul trece în revistă opiniile doctrinare ale pașoptiștilor și ale lui Maiorescu, indicând asupra limitelor, dar mai ales asupra caracterului unilateral al amândurora. Școala patriotică de la 1848 „cerea artistului, sub amenințarea de a-l declara imoral și trădător de patrie, să cânte patriotismul, să facă artă națională”. Școala lui Maiorescu, deși superioară celei de la 1848 prin faptul că „deschidea un câmp mai liber” artistului, păcătuia neglijând cu desăvârșire „elementul moral și social”. Gh. propune o sinteză a celor două viziuni critice. Noua concepție critică este numită științifică (sau istorică), caracterizată în primul rând prin multilateralitate: „Arta e produsul mediului social și ancestral. Ca produs al acestui mediu opera artistică se răsfrânge la rândul ei asupra mediului social. În această concepție intră însă și o parte din «arta pentru artă» prin faptul că lăsăm liberă dezvoltarea temperamentului artistic, și partea cea mai bună din arta patriotică – tendenționistă, care susținea influența operei asupra mediului”.

¹ De la T. Maiorescu la G. Călinescu. Antologie critică română. B., Ed. Eminescu, 1971, p. XV. Prefață E. Simion „Evoluția conceptului de critică”.

Dacă Titu Maiorescu consideră că valoarea morală a operei decurge și se subordonează valorii estetice, pentru Gh. opera de artă este strâns determinată de atitudinea morală a artistului. Gh. nu separă eul empiric, biografic de eul artistic. Valoarea estetică a operei este pentru critic doar un mijloc, prin care autorul își exprimă „înălțimea morală, idealul, credințele și simpatiile”. Această idee a determinismului biografic și social este exagerată.

Legătura directă dintre situația social-economică și cea culturală este arătată în *Materialismul economic și literatura* (1895), prin intermediul crizelor. Clasa burgheză, specifică criticul, care are meritul de a fi introdus România printre țările civilizate, a făcut totodată „să se distrugă pădurile, să secătuiască pădurile (...) ruinează talentele, distruge vloga și entuziasmul din toate manifestările noastre intelectuale”. Acest determinism nu explică însă cum a înflorit societatea Junimea în toiul unei crize profunde. Ce e drept, Gh. recunoaște că este foarte dificilă a evidenția „cum anumiți factori economico-sociali se reflectează și se transformă în anumite producții literare”. Opera fundamentală a lui D-Gh. e *Critica criticii* (1887) (publicată în volum cu denumirea *Asupra criticii*). Lucrarea debutează cu teza că timpul criticii normative, ilustrate de Maiorescu cu atâta succes (Gh. nu-i tăgăduiește meritele), a trecut. Acum e necesară o critică explicativă, interpretativă, obiectivă (structuraliștii vor invoca și ei ulterior principiul unei maxime obiectivări în demersul critic). Locul criticii subiective ar trebui să-l ocupe critica deterministă, preocupată de o „legătură de cauză între opera artistică și artistul creator”, adică de a introduce rolul biograficului în analiza artisticului.

În definitiv, investigația critică trebuie să includă trei momente esențiale:

- investigația sociologică (ceea ce se referă la determinismul operei);
- investigația ideologică (tendința operei);
- investigația axiologică (caracterul artistic al operei).

Gh. și-a formulat tezele și și-a precizat poziția într-o luptă polemică dusă în presa timpului. Gh. a atacat și alte idei ale lui Maiorescu, fiind considerate depășite. Atunci când autorul teoriei „formelor fără fond” consideră că critica literară reprezintă o necesitate într-o literatură subdezvoltată și va dispărea imediat ce literatura se va maturiza, Gh. îi opune tocmai înflorirea criticii în țările civilizate. Adevărul e, afirmă el,

acolo este vorba de altă critică, una care studiază opera în context de sociologie și psihologie literară.

Legătura dintre determinism și tendenționism este mult simplificată la Gh. prin faptul că criticul se referă în exclusivitate la conținutul ideologic și ignoră noțiunea de semnificație artistică.

În activitatea critică a lui Gh. trebuie deosebite două laturi: o fază de început, în care condiționarea socială a artei, efectul ei social este înțeles în chip simplist, maniheist, ca ceea ce poate fi „vătămător” sau „folositor” în raport cu caracterul „tendinței” dezvoltate. Aceste analize i-au adus reputația de partizan al „artei cu tendință”, de critic exclusiv sociologizant. Trebuie avute însă în vedere și preocupările sale de mai târziu (*Materialismul economic și literatura, D. Panu asupra criticii și literaturii*). Aici Gh. se arată mai nuanțat, luându-și niște precauții. Pe lângă „partea științifică a criticii”, care implică analiza operei „în legătură cu artistul care a produs-o”, „în legătură cu epoca”, „în legătură cu o anumită treaptă istorică”, există și „partea estetică” a operei. De aceea criticul trebuie să posede un talent „special”, prin care „ne sugerează în minte opera artistică, ne face să simțim clar, puternic, ceea ce am simțit confuz și slab, ne face să pricepem propria noastră plăcere”. Gh. anticipează ceea ce va deveni, ulterior, modelul de critică creatoare (numită și recreatoare). În viziunea lui, critica literară este un gen literar, de rând cu cele trei genuri consacrate (ceea ce va deveni la Lovinescu „a zecea muză”). Scopul criticii este de a crea lucrări care să aibă caracter atât științific, cât și literar. Criticului „îi trebuie vederea analitică precisă a detaliilor pentru analiza științifică și vederea sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice” (tipul de impresionism descris de Lovinescu).

D-Gh. este un reformator. El perfecționează, înnoiește, modifică, fără să distrugă ceea ce a fost clădit de înaintași.

Garabet Ibrăileanu

G.I. intră pe scena dezbaterilor de idei estetice și critice mai ales după 1906, când devine membru al colegiului redacțional al revistei „Viața Românească”. În diversele articole și luări de poziție, G.I. se situează ca apărător al curentului poporanist în literatură. Criticul are meritul de a

fundamenta și autohtoniza, cu argumente întemeiate, doctrina poporanistă literară. Deși situat în imediata proximitate a unui curent înrudit, sămănătorismul, condus de Nicolae Iorga, totuși se delimitează de acesta: adepții poporanismului își îndreaptă atenția nu spre un sat patriarhal cu privirea orientată spre trecut, ci spre un sat modern cu locuitori înstăriți și lustruiți. Țăranii lui I. sunt „... oameni îmbrăcați bine, aproape nemțește, fiica țăranului cântă romanze din piano ori citește nuvela dlui Sadoveanu, tatăl citește telegrame despre ce se întâmplă în lumea largă...“. Nu este prea greu de întrevăzut spiritul romantic al lui G.I. observabil și în alte scrieri, inclusiv în amintiri sau în romanul său de dragoste, *Adela* (1933). El se exprimă împotriva unei înfrumusețări a țăranului surprins în patriarhalitatea sa arhaică. Este indicat și modelul acestui țăran descris în toată complexitatea sa: „țăranul trebuie (...) zugrăvit complet, așa cum zugrăvise cei mai mari romancieri, cum zugrăvește Tolstoi pe Ana Karenina, cu toate contingentele explicatoare, cu faptele luminate de cauzele lor“. Prin intermediul curentului poporanist, G.I. a propagat în primul rând literatura realistă, pătrunsă de un profund spirit național. Pe lângă nume minore a reușit să atragă la *Viața Românească* o serie de condeie importante ale momentului: G. Galaction, C. Hogaș, M. Sadoveanu. Trebuie adăugat că poporanismul teoretizat de I. a contribuit totodată la limitarea orizontului scriitorilor deja afirmați. Elogierea scrierilor inspirate din viața satului, precum și atitudinea rezervată a revistei și a mentorului său față de curentele mai noi, cum ar fi simbolismul, au condus la o închistare și la o inadecvare, vizibile mai cu seamă în deceniul 3 al sec XX, când literatura română reprezintă un peisaj destul de complex și curentele moderniste oferă suficiente modele.

Din 1906 până în anii '30, G.I. a scris o serie de articole și studii, pe care le-a adunat în mai multe volume. Deși aria tematică și problematică este eterogenă, se pot desprinde câteva constante și preocupări, cărora criticul le-a consacrat mai mult spațiu și interes.

Problema specificului național a fost reluată în lucrările: *Caracterul specific național în literatura română*, *Influențe străine și realități naționale*, *Învățămintele istoriei naționale* și altele. Chiar dacă ideea specificului național nu este clarificată deplin de autor, opiniile sunt în general edificatoare. Fiecare literatură națională este capabilă să contribuie la

tezaurul literaturii universale, iar cota de contribuție depinde de nivelul ei de dezvoltare. Progresul în literatură înseamnă, după critic, drumul parcurs de o literatură până la emanciparea ei de sub tutela unor culturi mai dezvoltate. Iar acest traseu este posibil doar odată cu dezvoltarea spiritului critic, înțeles ca selecție, triere. Spiritul critic este cel care filtrează influențele străine și le admite doar pe acelea care țin de realitățile naționale. În articolul *Caracterul specific național in literatura română*, G.I. insistă asupra diferențelor dintre Moldova și Muntenia. După ce în lucrarea *Spiritul critic în cultura românească* (1909) le refuză muntenilor existența spiritului critic, în actualul studiu crede că „literatura din Moldova a fost mai preocupată de realitățile naționale decât cea din Muntenia”, în timp ce literatura din Muntenia e văzută puternic influențată de literaturile străine, „ceea ce a redus importanța unor însemnați scriitori munteni”, literatura moldovenească a fost influențată în mod benefic de folclor, „cauza esențială de înviorare și progres estetic...”

Spiritul național e mai vădit, după I., în nuvelă, roman și teatru, deoarece aceste reflectă mai bine și mai mult realitățile naționale specifice, în timp ce lirica este strâns legată de individualitate și ea devine națională doar în măsura în care „sufletul unui individ poartă pecetea sufletului poporului din care face parte”

Ideea specificului național este utilizată de I. pentru a se desolidariza de lirica modernă. Criticul exprimă părerea că această poezie ar reprezenta doar niște senzații, „iar senzații cu caracter specific național e greu de imaginat”. În plus, lirica modernă reflectă viața orășenească, „mai internațională decât restul vieții unui popor”.

De aceea poeți ca Macedonski sau Minulescu nu-și găsesc sprijinul în teoretizările întreprinse de G.I. Teza e susținută cu surplus de argumentație, în *Influențe străine a realității naționale*.

Termenul „artă cu tendință” este dezbătut într-un șir de articole (*Scriitori și curente*, „*Morala*” în artă, „*Reproducerea*” realității). De la bun început I. consideră că principiul tendinței în artă este o realitate și o inevitabilitate. „Arta cu tendință nu trebuie confundat cu tezismul în artă, care îi repugnă criticului: Tendința este inclusă nu numai în natura operei literare, ci și în „atitudinea psihică a scriitorului, inevitabil determinat de faptele de viață să adopte o atitudine” (apud Ion Bălu).

Creație și analiză (Viața românească, 1926) reprezintă un evantai de reflecții despre operele epice și dramatice de la sfârșitul sec. XIX- începutul sec. XX, bogat exemplificate. Se detașează meditațiile sale despre roman, anticipând studiile ce vor apărea mult mai târziu. G. I. susține că romancierii transpun realitatea prin două modalități: creație (ceea ce va deveni ulterior comportism), „totalitatea reprezentărilor concrete despre personaje” și analiză, „ceea ce autorul citește în sufletul personajelor sale și ne spune”. (Dacă în a doua jumătate a sec. XIX, romancierii erau mai cu seamă analiști (Dostoievski), tipul culminând cu „romanul problemă” al lui A. Cride, în care totul se concentrează pe analiză, în continuare romanul se dezvoltă în direcția creației (comportismului). În *Căutarea timpului pierdut* al lui M. Proust este „creație”, accentul cade pe descrierea vieții interioare. Descrierea vieții interioare ia, la Proust, aceeași amploare ca și descrierea vieții propriu-zise, exterioare, în romanele lui Tolstoi. Dacă T. operează cu personaje monolite în acțiune, Proust le descompune, apoi recrează stările desprinse ca pe niște personaje în sine. Gelozia trăiește ca un personaj independent de purtător/ purtători. În schimb, personajul apare fărâmițat. Dacă până acum romancierul creează oameni geloși sau îndrăgostiți (tipuri balzaciene), Proust creează „Gelozia, Amorul și atâtea alte stări”.

În legătură cu aceasta, sunt memorabile referințele lui I. cu privire la personajul principal și la cel secundar. De la început, personajul secundar se memorează mai bine, apăsând într-o singură scenă, pe când cele principale se memorează mai slab, pentru că acțiunea se desfășoară pe mai multe planuri. Dar cu timpul, imaginea personajului principal revine în memorie, fiind mai pregnantă în comparație cu cea a personajului secundar.

G. I. subliniază caracterul superior al romanului comportist vs. cel analitic.

Spiritul critic în cultura românească (1909) este unica lucrare de proporții mari. Făcând parte din domeniul filozofiei culturii, lucrarea caută să urmărească consolidarea formelor de cultură în spațiul românesc, cu trimiteri la istoria celor trei principate.

Eseul debutează cu o teză îndrăzneță: „Poporul român, atât de bine înzestrat, n-a avut norocul și onoarea să contribuie la formarea civilizației europene”. După ce enumără cauzele, dintre care se evidențiază cea a situației românilor la extremitatea estică a spațiului european, mai vitregit decât

restul, nu pregetă a aminti că și civilizația europeană datorează teritoriilor românești aceea de a servi în calitate de pavăză tuturor invaziilor dinspre sud și răsărit. Având o istorie nefericită, toată cultura românilor s-a aflat sub semnul unor împrumuturi succesive din Occident. Totul se înfăptuiește până în secolul XIX, când la români apare și se dezvoltă spiritul critic. G. I. pune față în față Muntenia și Moldova pentru a ajunge la adevăr (adevărul său).

Muntenia are o cultură inferioară, deoarece este obsedată de lupta revoluționară: „Muntenia face o operă mai necesară, ea își cheltuiește energia în lupta pentru schimbarea ordinii sociale, caută să transplanteze din apus formele sociale. Moldova face o operă mai de lux: ea caută să adapteze cultura românească la sufletul românesc, caută să transplanteze din apus formele cugetării”. Curentul poporan a apărut mai întâi în Moldova, crede criticul, deoarece aici a existat o „tradiție literară”. Și spiritul critic tot aici sa încetățenit. Muntenia a contribuit la edificare a unei burghezii proprii, inexistentă în Moldova. Talentele din Muntenia se dezvoltă, susține I., în lipsa unei tradiții de culturalitate și a unui spirit critic (Nu se amintește nimic de I. H. Rădulescu). Spiritul critic a apărut în Moldova, a avut 2 etape importante: 1. Programul „Daciei literare”, caracterizat prin activitatea lui M. Kogălniceanu și, în prelungire, prin operele lui A. Russo; 2. Societatea „Junimea” și acțiunea critică întreprinsă de T. Maiorescu. Deci între 1840-1880, Moldova a contribuit la asimilarea culturii române. Scriitorii moldoveni au avut un rol esențial la introducerea spiritului critic în cultura română, pe când scriitorii munteni reprezintă o „sinteză de criticism și patruzeciopism”.

Chiar dacă studiul etalează în prim-planul său idei discutabile, nu trebuie minimalizată bogăția de argumente invocate și de amănunte referitoare la opera scriitorilor din secolul XIX.

În epocă, critica lui G. I. a fost receptată ca vetustă, pusă alături de cea a lui Iorga. Lovinescu subliniază componenta estetică slabă a criticii lui G. I., iar Pompiliu Constantinescu relevă comentariul preponderent sociologic în detrimentul celui estetic. Cu toate că critica practică de el era considerată în mare parte inadecvată ideilor moderne, în scrierile lui se conțin unele reflecții teoretice, care au devansat timpul, inclusiv unele observații fine de ordin practic, rostite pentru prima dată în spațiul românesc și devenite cu timpul simple clișee de analiză și interpretare.

În ceea ce privește analiza operei unor autori concreți a aplicat criteriul estetic. Despre Topârceanu spune că este un poet liric, care se autocenzurează: „Spiritul dlui Topârceanu, în poeziile lirice, este de obicei precauția pe care o ia sentimentul ca să se mascheze pe sine însuși. Lirismul, jenat de sine însuși și de teama de afișare în public, se persiflează, administrându-și singur antidotul”. O remarcă asupra specificului prozei lui Duiliu Zamfirescu va fi preluată ulterior de G. Călinescu: „o atitudine supărătoare: conștiința autorului despre superioritatea lui intelectuală și estetică în comparație cu vulgaritatea lumii pe care o zugrăvește”.

Trebuie spus că G. I. își dădea perfect seama de importanța aprecierii operei literare prin grila esteticului, considerând-o parte componentă a unei critici literare totale: „Critica literară, așa cum s-a constituit de o sută de ani încoace, este un tot. Critica estetică, critica psihologică, critica științifică etc. sunt părțile acestui tot. Critica când privește opera din toate punctele de vedere e completă” (Greutățile criticii estetice, 1928) G. I. îmbină critica estetică de tip maiorescian cu critica de analiză sociologică de tip gherist. El consideră că o critică pur estetică este insuficientă, adăugându-i alte resorturi de analiză. Critica literară i se pare lui G. I. limitată în comparație cu bogăția operei literare. Actul critic interpretativ nu este în stare să cuprindă toate sensurile creației, de unde tendința sa spre o critică desfășurată, totală sau completă. Critica literară devine, așa cum spune Mihai Dinu Gheorghiu, „substitut rațional al operei”. De aceea scrierea unui roman – *Adela* – reprezintă punctul extrem spre care tinde critica literară practică de G. I. Deși a subscris principiului criticii totale, nu l-a respectat totdeauna, acordând atenție sporită, în analiza operei, unui aspect sau altuia. De exemplu, atunci când analizează nuvela *O muză* dintr-un volum al lui D. Zamfirescu, este preocupat în mod deosebit de laturile psihologice ale unei dragoste între o fată și un bărbat mai în vârstă cu 20 de ani (tema propriului roman *Adela*), descrie melancolia acestui sentiment exprimat în condiții atât de specifice și trece peste celelalte nuvele ale cărții.

Eugen Lovinescu

Critica lui E.L. cunoaște mai multe faze. Cea dintâi, *impresionistă*, îmbrățișează ideea criticii creatoare și militează pentru autonomia esteticului,

în acord cu principiul lui Titu Maiorescu. Formal, ea adoptă unele procedee ale literaturii de ficțiune (scenete, descripții bogate, pagini lirice, dialogul fantezist), luându-și toate libertățile față de obiectul ei (opera plopiu-zisă). Trebuie spus că E. L. nu va renunța la critica de tip impresionist. O vom regăsi în *Istoria literaturii române contemporane*.

Pe lângă relativism și scepticism, critica sa cunoaște grația literară, alegoria, dialogul, ironia intelectuală.

Dincolo de libertatea de opinii și stilul reconfortant, E.L. nu renunță la principii: obiectivitatea înțeleasă, cumva pe urmele lui Maiorescu, drept autoritatea morală a criticului, împinsă de multe ori la dimensiunea de imperativ critic, perceput ca adevărată asceză morală, înțelepciunea și cumpătarea.

E. L. se remarcă în critică îndeosebi prin seria revizuirilor, începute în 1915 și continuată după primul război mondial. Odată cu primele volume din *Critice*, evoluează către o concepție estetică tot mai bine structurată și elaborează conceptele sale fundamentale de modernism, sincronism și relativism, acesta din urma conducând la teoria mutației valorilor estetice. „Revizuirile lui Lovinescu urmăreau să elimine confuziile produse atunci când o epocă este constrânsă, dintr-un motiv sau altul, să preia scara de valori a epocii precedente” (Constantin Pricop, p. 124).

Unul din primele elemente ale unei serii întregi de revizuri reprezintă legea imitației și a sincronismului, pe care o formulează mai întâi în *Istoria civilizației române moderne* (1924-1928). Preluată din sociologia lui Gabriel Tarde (reprezentant al școlii psihologice, care explica viața socială și activitățile umane prin reacțiile precumpănitor psihice ale indivizilor, care au tendința de a se modela și adapta încontinuu după exemplul unor personalități sau societăți mai puternice), E. L. însuși credea ca există un „spirit al veacului”, acel saeculum al lui Tacit, care determina evoluția unitară a societății umane, în cazul de față a societăților europene, printr-o continuă tendință de imitație a experiențelor mai înaintate, novatoare. Civilizația română modernă începe, după el, odată cu pătrunderea în Principatele Române a ideilor „formelor” din apusul Europei, creând astfel premisele pentru a revoluționa structura societății (fondul). Clasa socială care a avut rolul de agent al înnoirii este burghezia, iar liberalismul ar

reprezenta ideologia progresului în secolul al XIX-lea când se pun bazele acestui proces amplu, ireversibil.

„De la sfârșitul veacului al XVIII-lea, evoluția literaturii europene este sincronică; orice forma de artă apărută într-un centru artistic se propagă aproape instantaneu peste toată Europa; în timpurile noastre, impresionismul și cubismul francez, expresionismul german, dadaismul, constructivismul s-au răspândit concentric în toate țările.”.

Etapa următoare a revizuirilor o constituie este teoria mutației valorilor (expusă în volumul VI al *Istoriei literaturii române contemporane*, 1926 (vol. I-VI)), care reprezintă o variantă a teoriei generale a sincronismului și pe care o rezumă astfel: „Valorile literare ale unei generații sunt valorile generațiilor următoare; cele mai multe dispar cu totul, unele descresc și foarte puține străbat veacurile prin caracterul reprezentativ” (*Aqua forte*, 1941).

Dacă junimiștii înfierau imitația literară încurajând originalitatea (programul *Daciei literare* descurajează traducerile), E. L. vede necesitatea unor imitații. El crede că popoarele mici, pentru a deveni sincrone cu popoarele mari, trebuie să le imită pe acestea din urmă. Imitația s-ar produce în două etape:

- simulare
- stimulare

E. L. propune o formulă de stimulare prin simulare, de imitație și de sincronizare a literaturii române cu literaturile europene. Tradiția nu trebuie ignorată, ci integrată într-o formulă literară consensuală evoluției artei europene.

E. L. reînvie conceptul „formelor fără fond”, dar, spre deosebire de Titu Maiorescu, le consideră benefice, inevitabile și creatoare într-o anumită fază a dezvoltării civilizației. Aceste forme noi, apărute prin imitație, se vor umple de conținut doar la următorul nivel. O serie de curente culturale (sămănătorismul, junimiștii, poporaniștii) se vor opune progresului, de unde se poate vorbi despre lipsa de convergență dintre dezvoltarea socială și evoluția culturii. Criticul răspunde tuturor celor care îi reproșau că imitația ar duce la pierderea caracterului național al operei și literaturii: „imitația simplă fără asimilare nu reprezintă o valoare pozitivă”. Mai mult, acest tip de imitație creatoare ar reprezenta „unul din modurile obișnuite ale

originalității”. „Se poate spune - afirma criticul - că la popoarele tinere imitația este prima formă a originalității”.

În literatură, termenul de sincronism capătă valoarea de modernism, înțeles de marele critic în sens larg, cuprinzător: evoluția „unei întregi literaturi către o dublă înnoire: tematică și expresivă”. Chiar dacă la început se arată rezervat față de nou, punând în aceeași oală țărănismul, poporanismul și simbolismul, a cerut nu o dată abordarea unei tematici urbane, corespunzătoare schimbărilor survenite în societate și în lume. Urbanizarea și intelectualizarea poeziei sunt realizate îndeosebi prin intermediul *Sburătorului* (revistă și cenaclu).

Sămănătorismul, poporanismul, modernismul s-au format ele înseși prin „conflictul milenar al forțelor de progres și de inerție”, cu atât mai mult modernismul, care presupune receptarea valorilor universale ale literaturii și artei, dar și diferențierea influențelor în funcție de particularitățile locale ale factorilor receptori și creatori. Sincronismul se bazează pe faptul că omul nu constituie „o ființă izolată sau abstractă”, ci într-o totală interdependență cu mediul. Ideile universale „se naționalizează”. O importantă lege care intervine în desfășurarea organicului este așadar **diferențierea**, care „nu trebuie privită decât ca o replică necesară dezvoltării și progresului” vieții sociale. E. L. așază acest concept ca factor de mediere în contactul dintre civilizații și dintre atitudini: „Diferențierea nu se opune sincronismului, ci tradiționalismului; se opune, totuși, ca prin acțiunea lor difluentă să precipite linia medie a progresului.” „Linia medie” a progresului este un eufemism, pentru că, desfășurându-se cu viteze diferite, progresul nu se poate observa în mod conștient. Progresul se naște din antinomia necesară, dintr-o inevitabilă *coincidentia oppositorum*. Folosind conceptele de sincronism și de diferențiere, criticul se poate mișca mai în voie în definirea creației literare a scriitorilor contemporani, aparținând însă unor curente literare și unor ideologii diferite. Poate stabili, de pildă, ce înseamnă diferențierea de sămănătorism, prin talent, a lui Octavian Goga, și cum se produce confuzia cu ideologia acestui curent a anonimului N. Vulovici. E. L. optează astfel, în critica literară, prin sincronism și diferențiere, pentru pragmatism, care îl conduce la o evaluare critică mai exactă.

E. L. va respinge formele tradiționalismului. Sămănătorismul, poporanismul și gândirismul, în ciuda diferențelor dintre ele, au în comun

conservarea vechilor tipare și structuri culturale, neconforme evoluției capitalist-burgeze. El detractează paseismul lor (instalarea pârcălabilor, așa cum visa Eminescu, nu mai e posibilă într-o societate modernă). Cât despre literatura națională, criticul este și mai elocvent atunci când, în articolul polemic la adresa direcției noi a lui Iorga afirmă: „Toată literatura noastră, dar absolut toată, e națională...” («Direcția nouă» a d-lui Iorga). L., așadar, reproșează lui Iorga și celor care gândeau ca el nu recursul la tradiție, ci artificialitatea acestui recurs, caracterul lui de construct intelectual, pledând împotriva încremenirii în proiect.

În *Istoria literaturii...* E. L. pune în discuție, pe lângă criteriile sale cunoscute: sincronismul și diferențierea – problema disocierii valorilor. Sămănătoriștii și poporaniiștii făceau confuzie între etic și estetic. Factorii etici și etnici sunt importanți în literatură, arată criticul, dar nu pot fi transferați în criterii de valoare. Doar esteticul reprezintă criteriul valorii. Cu toate acestea, el va da la o parte rigiditatea pe care o reclamă critica sa de direcție pentru a accepta romanul țărănesc al lui Rebreanu sau poezia de inspirație rurală a lui Goga.

E. L. a lăsat câteva formulări nelipsite de contradicții asupra poeziei și prozei viitorului. În timp ce poezia e descrisă în termeni ambigui, evoluția prozei e văzută ca un traiect de la subiectivitate spre obiectivitate. Literatura română trebuie să treacă de la o tematică rurală la una urbană, deoarece viața de la oraș e mai complexă. În acest context, criticul considera lirismul drept un simptom al tinereții unei literaturi: „Dacă inexistența artistului înlăuntrul operei sale e o absurditate, intervenția lui voluntară este nu mai puțin un element de perturbare. Supusă doar determinismului interior, creațiunea trebuie să aibă aparențe unei existențe deosebite de cea a creatorului”. Teoria realismului obiectiv în proză este exprimată în articolul despre Liviu Rebreanu: „o metodă fără strălucire artistică, fără stil, cu mari primejdii (și cea mai amenințătoare e banalitatea), dar care ne dă impresia vieții în toate dimensiunile ei”.

E. L. judecă opera literară nu doar prin grila unor precepte critice, ci și axiologice. De aceea el apreciază înalt proza lui Tudor Arghezi, chiar dacă suferă de o majoră insuficiență epică. Criticul găsește în proza lui destule calități, încât trage concluzia: „nu trebuie comparate numai tendințele, ci și

realizările”. E vorba aici și de o atitudine de echilibru pe care o ia pentru a se pune la adăpost de unele obiecții de inflexibilitate.

L. și-a numit propria critică „impresionism”, termenul presupunând atât „relativism estetic” cât și „metodă critică”. Ca metodă, impresionismul pretinde „intuirea totului cu ignorarea părților”. Impresionismul „răspunde unei nevoi de unitate” care „e fundamentală minții omenești”. Dintr-o infinitate de impresii, mintea alege câteva ca și pe acestea să le reducă la una singură. Impresionismul înseamnă reducere la esențial. Criticul impresionist trebuie să pătrundă direct „în inima operei”, „să se îndrepte numai spre punctele esențiale, generatoare, care dau cheia de boltă a întregii opere”. Critica impresionistă se înfăptuiește prin două acțiuni: „să prindă dintr-odată notele caracteristice, trăsăturile temeinice” și „să le pună într-o lumină cât mai puternică și mai crudă”. Deci e vorba de procedeul simplificării și de cel al reliefării. De aceea această critică va apela frecvent la metaforă și la limbajul figurat.

Critica este pentru L. „a zecea muză”, având o condiție artistică la fel ca și celelalte genuri literare. Ca nuvela, de exemplu, folosind „aceleași însușiri sufletești, aceeași putere de observație, aceeași firească pornire spre ce e frumos, aceeași emotivitate”. Ea acționează asupra cărților în mod creator asemenea „scriitorului asupra vieții însăși”. Ea nu este „o disecție pe cadavre”, ci „însuflește viața cărților”.

„Pentru a fi un bun judecător în artă”, criticul trebuie să practice artele. E. L. elimină incompatibilitățile dintre critică și creație, socotind critica o formă a creației artistice. Critica poate fi abordată în baza a două condiții obligatorii: autonomia esteticului și independența morală. „Criticul trebuie să se ferească de compromis, complezență, coliziune de interese, ca primejdie mortală”. Viața lui trebuie să se desfășoare sub semnul unei „independențe morale absolute”. „dacă e artist, adaugă, cu atât mai bine pentru critic, trebuie să fie însă cu orice preț o conștiință”. Acestea sunt criteriile puse la bază, și nu pretinsele „sisteme” sau „metode științifice”: „critica e o artă a cărei întreagă valoare vine de la cel care o face”. Singurele certitudini sunt acele câteva principii estetice, dar pe acestea nu se poate clădi o critică literară ca știință. Critica se sprijină numai pe calități individuale: „bun simț, ... un gust artistic nu numai firesc, ci și cultural, înprospătat prin cunoașterea a tot ce mâna omenească adaugă la frumusețea

acestei naturi, ceea ce ne îngăduie de a compara, adică de a judeca mai bine, și darul de expresie, adică talentul literar propriu-zis, care să poată împărtăși părerilor noastre toată puterea de sugestie”.

În ciuda unei precarități, critica are rolul de a discerne și a promova valorile. Literatura momentului are nevoie de critic ca de un „pristav dinaintea căruia norodul se dă la o parte”. Critica de actualitate trebuie nu numai să analizeze operele de artă, ci și să îndrume „gustul public”, iar unele cazuri norocoase chiar și să „taie largi curente culturale”. Critica literară poate să înfrunte „zimțul timpului” și chiar să ia „coloarea veșniciei”.

G. Călinescu

În câteva lucrări teoretice, inclusiv de ordin estetic, G. C. dezbate unele probleme ce țin de critica literară. Acestea prezintă rodul unei munci de mai mulți ani, cristalizarea unor idei, pe care le va susține și în continuare în mod exemplar. Călinescu își formulează concepția critică încă de la primele articole, afirmând supremația criteriului estetic. Între critică și creație nu există nicio deosebire. A înțelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul inițial al operei. Călinescu impune conceptul de critică creatoare, pe care îl va cultiva pe tot parcursul carierei sale. Bunăoară, viața lui M. Eminescu, prima biografie critică din literatura română tratează materia biografică ca un romancier. Aceeași metodă este utilizată și în *Viața lui Ion Creangă*.

În eseu *Critică și creație* (1938) ia în dezbateră teza maioreșciană despre incompatibilitatea activității de critic cu cea de autor de beletristică. După Maioreșcu, scriitorul este cel înzestrat cu facultăți sintetice, iar criticul are facultăți analitice. În plus, drept argument servește literatura plată a criticilor, poate cu excepția unor dexterități mai degrabă de natură oratorică decât virtute artistică.

G. C. respinge teza, susținând că chiar dacă cele două activități ar fi într-adevăr diferite, aceasta nu împiedică o personalitate să se producă în ambele domenii. Mai mult, criticul va recomanda criticilor să plonjeze în literatură: „: „Dacă nu poate fi bun artist el însuși, trebuie cel puțin să rateze cât mai multe genuri. (...) Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar

își face o mândrie din asta, care n-a încercat să facă niciodată nuvelă sau roman, acela e un fals critic, un doctor, un profesor”.

G. C. consideră că între critic și autorul de literatură artistică există unele deosebire, dar nu acelea despre care pomenește Maiorescu: ambele se caracterizează prin sintetism. Ambele se întemeiază pe emoție: în timp ce artistul compune emoții, criticul le descompune, ca să le recreeze ulterior într-un exercițiu sintetic. Pentru C. a înțelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul inițial al operei. Critica nu este știință, ci formă a artei. C. neagă caracterul științific al criticii și totodată obiectivitatea ei. Dacă opera de artă se naște dintr-un impuls intern, critica se justifică prin exteriorizare. Una pornește de afară pentru a trezi elanul creator, cealaltă pornește dinăuntru pentru a-și găsi materia. Omul poate fi reprezentativ în ambele sfere cu condiția de a avea spirit critic și talent artistic. Cu toată legătura evidentă dintre cele două tipuri de activitate intelectuală, G. C. nu le topește într-un gen mixt critico-artistic. Fiecare își păstrează individualitatea, teritoriul distinct. Ceea ce evidențiază critica este existența spiritului critic în activitatea de critic literar. Spiritul critic constă în sentimentul de valoare pe care îl deșteaptă opera de artă.

C. nu echivalează critica cu impresionismul. Un critic nu este condus de impresie, ci călăuzit de expresia străină pe care o interpretează ca pe o posibilitate a spiritului său.

În *Tehnica criticii și a istoriei literare* revine asupra unor idei, formulate la începutul carierei, că un istoric literar trebuie să fie și critic literar. Istoria literară trebuie să aibă capacitatea de a stabili ierarhii în domeniul literaturii. Criticul trebuie să aibă gust artistic, întrucât are nevoie de a inventa structurile unei opere. În același timp, criticul trebuie să posede calități de istoric literar, să utilizeze tehnica documentară, să posede o cultură istorică, filozofică, literară etc. Criticul trebuie să aibă un cap epic „care să scrie o epopee (fie de forme, fie de destine personale)” (*Dicționarul general al scriitorilor români*). „Stilul lui critic se caracterizează prin vehemența ideilor și, fapt important, printr-o puternică imaginație a ideilor, un romanesc excepțional al ideilor”, remarcă E. Simion.

Concepția asupra istoriei literare este preluată în *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică*. G. Călinescu pornește de pe punctul că istoria literară este o parte a istoriei în general și urmează a fi studiată

pornind de la documente autentice. Prelegerea *Istoria ca sinteză epică* divulgă concepția autorului ce a stat la baza *Istoriei literaturii române...* Istoria literară trebuie să fie scrisă de un autor, având o viziune proprie. Apare și ideea de „invenție”, pe care o aplică Călinescu mai ales cu privire la literatura română veche.

Până la G. Călinescu istoria literară a fost tratată pe epoci, urmărind deseori scopuri didactice, astfel încât istoria literară devine una pur culturală.

Meritul principal al lui G. C. constă în a crea, prin intermediul *Istoriei literaturii de la origini până în prezent*, o imagine globală a literaturii române. Lovinescu o numește „cea dintâi istorie estetică și, deci critică, o experiență a individualității”. G. C. a fixat un canon, o structură a spațiului literaturii române, chiar dacă nici un critic nu poate de unul singur să întemeieze un canon. Cu toate aceste evidențe, se poate spune că acea configurație pe care o are literatura română în prezent i se datorează în mare măsură lui G. C. El a integrat în literatură cronicarii, dându-le o dimensiune comparabilă scriitorilor de mai târziu, a inserat autori mărunți, indiferent de harta geografică sau de apartenența lor etnică. Toate istoriile literare de până la el (Cioculescu, Streinu, Lovinescu) plasau începuturile literaturii române mult mai târziu.

În *Istoria...* G. C. dovedește calități atât de istoric literar, cât și de critic, inseparabile în studiul său. Pe lângă viziunea încăpătoare, proprie unui istoric al literaturii, a trebuit să dea și verdicte, să judece scriitorii în raport cu rezistența lor în timp, adică să se manifeste și în calitate de critic literar.

Tabloul propus de G. C. nu s-a modificat în liniile sale esențiale. Autorii comentați sunt valorificați și judecați corect, chiar dacă anterior, în articolele sale de publicistică, afirmase altceva. Introduși în corpusul lucrării de sinteză, autorii capătă o dimensiune reală.

Ideea fundamentală a *Istoriei...* este că procesul literar reprezintă unul de continuitate. Scriitorii contemporani îi continuă pe cei din trecut și îi anunță pe cei mai tineri. Teza este promovată metodic în ciuda faptului că putem avea uneori impresia de ruptură, de necorespondență între dimensiunea literară a momentului cu cea a trecutului, în ciuda faptului că poate să se creadă că literatura română începe cu Junimea, așa cum se vehicula în istoriile literare de atunci. Analizele sale dovedesc că literatura

română este un proces continuă și a parcurs toate etapele importante pe care le traversat literaturile din lumea civilizată.

În calitate de critic, G. C. este nu numai un artist inspirat, ci și subiectiv în percepție și aprecieri, trăsătură împinsă de multe ori la extrem. Trebuie spus că și multe din aprecierile sale paradoxale s-au impus astăzi, fiind considerate incontestabile. Eugen Lovinescu, după constată meritele ilustrului său contemporan („mari însușiri de expresie artistică, de receptivitate estetică, de amplexiune a inteligenței, de putere de muncă, de adunător de uriașe materiale și de animator al lor prin simplul prestigiu al talentului”), nu ezită să formuleze unele obiecții *Istoriei...* lui G. C., între care se remarcă subiectivitatea acestuia. Lovinescu își dă perfect seama că un asemenea proiect personalizat, cum este o istorie literară, nu poate fi scutit de subiectivitate, dar, în cazul lui C., este vorba „de deformările judecăților sale din pricina unui temperament excesiv de mobil, în nicio legătură cu estetica sa”.

În cartea sa despre G. C., criticul Mircea Martin observă că G. C. inegal atunci când analizează epoci diferite, vechi, îndepărtate și noi, recente. G. C. devine complice unor autori din trecut: „ajută subtil, acolo unde simte că există deficiențe”. G. C. apelează la diverse procedee prezentând un autor „deficitar” pentru a reuși să ilustreze în mod convenabil o epocă: de exemplu, analizează doar un fragment acolo unde opera întreagă nu rezistă. Comentând trecutul literar îndepărtat, G. C. nu încearcă, asemenea lui Lovinescu, un sentiment de alienare, ci vădește o intenție restauratoare. Fără să părăsească albia esteticului, el stabilește punți între prezent și trecut acolo unde Lovinescu vedea rupturi. În acest sens, G. C. este mai aproape de N. Iorga, chiar dacă perspectiva adoptată este una inversă: în timp ce Iorga tinde să impună tradiția drept normă a prezentului, G. C. apropie tradiția „de exigențele estetice ale prezentului” (M. Martin). La polul opus, procesul literar contemporan este analizat detașat (nu obiectiv, subliniază Mircea Martin), criticul nu mai arată acea îngăduință compensatoare.

Șerban Cioculescu îi va reproșa lui G. C., într-o recenzie apărută în epocă, dezechilibrul dintre părți (mai puține pagini sunt dedicate literaturii vechi și foarte multe sunt consacrate contemporaneității), deducând apetența criticului mai mult pentru procesul literar contemporan decât pentru o panoramare literară.

Trebuie spus că G. C., în virtutea formației sale, a urmărit un anumit tropism ideologic: a cultivat spiritul național, a pus în lumină trăsăturile naționale acolo unde acestea erau precare, nu aveau sprijin suficient în realitatea literară. Atunci când comentează sfera trecutului, G. C. nu încearcă, asemenea lui Lovinescu, un sentiment de alienare, ci vădește o intenție restauratoare. Fără să părăsească albia esteticului, el încearcă să stabilească punți între prezent și trecut acolo unde Lovinescu vedea rupturi. În acest sens, G. C. este mai aproape de N. Iorga, chiar dacă perspectiva pe care o adoptă este una inversă: în timp ce Iorga simte să impună tradiția drept normă a prezentului, G. C. apropie tradiția „de exigențele estetice ale prezentului” (M. Martin). Criticul se angajează să înnobileze, prin forța propriului comentariu impecabil, liniile inexpresive ale literaturii trecutului.

Istoria... lui G. C. este superioară sub aspect de inventivitate verbală, utilizând de multe ori detaliul sugestiv în locul unei analize cuprinzătoare, dar inferioară, bunăoară, Istoriei... lui Eugen Lovinescu, evidențiată prin demersul său teoretic amplu, prin sinteza largă asupra unor fenomene și perioade literare.

G. C. poate immortaliza un scriitor în doar câteva trăsături de penel, apelând frecvent la reperele din literatura universală. Iată câteva mostre: “Ca și Chateaubriand, Sadoveanu creează întâi un Univers pentru a-și așeza făpturile sale, care nu sunt însă mișcate ca la romanticul francez de melancolie stilizate, ci de porniri instinctive, tăcute și ritual”. Ion Vinea, „poet de carnet poetic fugitiv”, are „multe asemănări cu Jean Cocteau.”

Interpretările pe care le propune G. C. sunt puse sub semnul unei prudențe asumate. Dacă Lovinescu propaga un relativism al valorilor situate în plan istoric, C. este cuprins de un relativism interpretativ, căruia încearcă să-i fundamenteze temeiurile. Aceasta este ilustrată în meditațiile sale despre capodoperă, care în *Principii de estetică* (1939), îl conduc spre ideea de a pune sub semnul îndoielii caracterul științific al esteticii: „Putem să avem empiric sentimentul că o operă este capodoperă, dar certitudinea, adică consimțământul general cu care se începe orice știință, niciodată. Încât, pusă pe această bază *Estetica* devine disciplina ciudată care nu-și cunoaște obiectul. Și de fapt capodopera nici nu există decât ca o denotație practică a entuziasmului nostru”. Din această cauză estetica nu poate avea un caracter prescriptiv, normativ. Nu poate exista norma producerii capodoperei. „Dacă

norma nu se poate descoperi suntem în neputință de a determina obiectul însuși al Esteticii, cu alte cuvinte rămânem cu știința ruınată înainte de a fi ridicat-o. Într-un chip sau altul, estetica este o știință care nu există”. Zădărnicia efortului exegetic a fost exprimat și într-o serie de analize: „De aceea, despre Creangă, ca artist, sunt puține de spus, și studiile se pierd în divagații”. Sau despre Eminescu: „Poezia nu are un sens decât în ea însăși, și orice altă documentație privește numai biografia operei, care va fi și ea folositoare în chipul ei. Altcum ajungem pe nesimțite la judecata falsă că poezia se naște din respectarea unor anume condiții obiective, a unor legi, de unde ar reieși că, urmând acele condiții, adică „studiind bine forma”, cineva e în stare să facă poezii bune. Însă toate materialele și uneltele lui Eminescu n-ar da nimic în mâinile altuia, fiindcă izvorul tainic al efluviilor eminesciene e ascuns undeva, departe, în pădurea subconștienței lui”.

S-ar părea că lanțul de judecăți îl aduce inevitabil pe G. C. pe drumul cercului hermeneutic, fără ieșire, fără soluție. Dar nu este chiar așa. Criticul Mihai Cimpoi consemnează: „Absolutismul (totalitarismul) întreprinderii sale istorico-critice e cenzurat și pus în corelație cu înclinarea spre închidere într-un sistem, cu relativismul fenomenologic, care modifică ușor perspectivele analizei și operează deschideri neașteptate. În aceasta constă modernitatea lui George Călinescu”. Pentru că altă certitudine nu există, atenția lui G. C. se îndreaptă spre personalitatea criticului. El este cel care trebuie să introducă perspectiva: „În afară de autenticitate și onestitate, noțiunea obiectivității n-are niciun sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar *subiectivă*”. C. își asumă rolul demiurgic de a crea o amplă istorie literară, în care să enunțe un punct de vedere național, susținut de ample structuri, în ciuda faptului că o prezentare obiectivă este imposibilă: „Rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile”. C. este de părere că Renașterea sau Romantismul au fost doar niște „succesiuni de fapte indiferente” și se impun ca structuri numai atunci când „câteva minți geniale (...) au început să întrevadă în fapte unele organizări”. Aceste structuri și organizări sunt autentice pentru că ele au existat în realitatea literaturii și totodată subiective, pentru că au fost întrevăzute de cineva. „E de ajuns ca un alt cap reformator să sfârâme aceste

structuri și să întocmească pe baza faptelor altele, și Renașterea, Romantismul dispar sau rămân alături de alte unghiuri istorice”.

Nicolae Manolescu

este considerat cel mai influent critic literar din perioada postbelică. A scris critică literară de întâmpinare, susținând o rubrică permanentă la revista România literară. Nu doar ca partizan al cronicii literare, ci și ca istoric al ideilor și formelor critice, M. a subliniat mereu că, la noi, „cronica literară reprezintă tradiția cea mai profundă” a spiritului critic, „toate reformele consistente ale ideologiei literare, ale gustului estetic, ale genurilor și speciilor” fiind „opera foiletoniștilor”; inclusiv modelarea conceptului de istorie literară. Cronicarul literar este, în viziunea criticului, cel care reprezintă la noi critica literară. El participă, printr-o muncă empirică și efemeră, la constituirea canonului literar. El însuși a fost pe parcursul a trei decenii cronicarul care a impus viziunea unui canon estetic, construit cu migală, tenacitate și continuitate.

Cronicile sale nu numai că au reflectat procesul literar, dar și că au determinat și au impus schimbarea literară. Nu a profesat o critică de direcție în maniera clasicilor criticii românești, totuși opiniile sale au avut, cel puțin de două ori, un rol decisiv: în afirmarea generațiilor 60 și 80, în ciuda faptului poeticele lor sunt mai degrabă divergente decât convergente. În cronicile sale, criticul nu s-a atașat niciunei generații de creație sau paradigme. El a impus o autoritate a judecății în tradiția marilor critici. Autoritatea sa constă într-o anume seducție, atracție a stilului său inconfundabil: de a-l face pe cititor co-participant la modelul său analitic.

După 1990 nu mai comentează aparițiile literare, chiar dacă își menține rubrica de la revistă. Articolele sale au căpătat acum un caracter general și programatic. Trădarea criticii literare curente s-a făcut în favoarea istoriei literaturii, autorul publicând în acest sens mai multe cărți. Istoria critică a literaturii române a devenit volumul cel mai important (comparabil doar cu G. Călinescu) și mai așteptat din domeniul de resort. Totuși marea operă critică rămâne a fi cronicile sale, chiar și după apariția monumentalei sale Istorii.

S-a spus că Istoria sa literară a fost concepută ca operă „scrisă la două mâini”: ea cuprinde interpretarea propriu-zisă a literaturii, cât și întreg „spectacolul receptării ei”. În legătură cu acest tip de istorie literară trebuie discutat termenul de integralitate. Istoria sa literară este preocupată de scriitori canonici, în timp ce nivelul secundar trebuie înglobat într-un dicționar. Spre deosebire de alte tipuri de istorie literară (enciclopedică, a istoriilor literaturii vechi, accesibilă specialiștilor, teoretică, integrală și didactică), creația lui N. M. este una bazată în exclusivitate pe criteriul suprem al esteticului și pe adecvarea la text în funcțiile de mutațiile produse în receptarea estetică. Din cele trei concepte operaționale: producere, receptare și operă, criticul pune accentul pe ultima: „așa cum nu se explică prin circumstanțele producerii, literatura /.../ nu se explică nici prin circumstanțele consumului”. „Ceea ce contează – afirmă M. – este tot opera”. Opera este văzută ca obiect hermeneutic, ci ca obiect în schimbare interpretativă.

În tradiție călinesciană respinge obiectivitatea în critică și istoria literaturii, înlocuită prin apelul la gustul estetic. Gustul este cel care determină situarea operei pe scara valorică, iar interpretarea servește doar la argumentație și justificare valorică. Principiul istoriei critice înseamnă a fi supus supremației gustului artistic. Spre deosebire de G. Călinescu, N. M. respinge biograficul, întrucât acesta introduce o perspectivă epică asupra istoriei literare în detrimentul celei critice. Nu exclude însă dialogul stilistic și diacronic al operelor literare. Istoria literaturii se prezintă ca „istoria acestei ștafete intertextuale prin care axa diacronică se proiectează pe axa sincronică”.

Literatura este stratificată nu numai valoric, ci și temporal. Critic preia de la Fernand Braudel cele trei timpuri ale istoriei și le proiectează asupra literaturii: „am putea vedea în mașinăria în mai mulți timpi a istoriei literare un ceasornic ale cărui limbi au viteze diferite, după cum indică secunde (timpul evenimential, extern), minutele (timpul genurilor) și orele (timpul operelor)”. Principalul timp este considerat cel al genului, dar scriitorii nu sunt prezentați după genuri (ca la Lovinescu), ci după un gen dominant pentru profilul lor literar.

Fiind bazată exclusiv pe valoare, autorul pune problema canonului.). M. identifică doar patru „canoane” în istoria noastră literară („romantic-

național” între 1840-1883, „clasicvictorian” între 1967-1916, „canonul modernist”, cu două momente: interbelic și postbelic, și cel „proletcultist”, care ocupă anii 50), subliniind că paradigma „postmodernă” instaurată în anii 80 ai secolului trecut n-a impus și un „canon postmodern”, dar că „se întrevede” unul pornind din 2000. Autorul încearcă totodată, printr-o acțiune „subversivă”, o reșezare a scriitorilor în interiorul canonului. N. M. propune o interpretare personală, iar uneori și o evaluare a autorilor incluși în Istoria sa critică.

Criticul N.M. a redactat și un decalog al criticii, compus din:

- Claritatea (evitarea ambiguității);
- Precizia (pentru că propune o judecare); Simplitate (dobândită odată cu experiența);
- Concretețea (care derivă din specificul cvasicritic al discursului critic);
- Impresionismul (trăsătură definitorie a criticii literare);
- Concizia (datoria criticii este de a merge direct la țintă, așa cum cerea și Lovinescu);
- Adecvarea la text și la Context;
- Acuratețea (nu abuzează de termeni tehnici ori sofisticăți);
- Prioritatea esteticului (evitarea unei grile de lectură ideologică sau teoretică);
- Stimulatoare (trezirea „în cititor a apetitului pentru lectură” și, în consecință, trebuie să aibă caracter viu, să evite a fi „anostă, plictisitoare, rebarbativă”);
- Idealitatea (criticul citește din plăcere și discută ideile operei).

N.M. combate excesul în încrederea prea mare în metode, sisteme și teorie, apărând principiul impresionist al criticii literare. Cu toate acestea a folosit, ori de câte ori a fost nevoie, metode adecvate de investigație a unor autori și fenomene literare mai ample.

O altă operă importantă este Arca lui Noe, dedicată definirii și cercetării romanului românesc. Metoda sa de lucru rămâne și aici aceeași: de a reduce multitudinea de fenomene la un model (împrumutând tiparul critic al lui Auerbach). În funcție de perspectiva și raporturile naratoriale, N. M. distinge trei tipuri de roman:

- Doric (altfel zis, tradițional, romanul creator de mituri), care consideră „iluzia vieții mai presus de aceea a artei” și identifică pe „cel care narează” cu „cel care scrie”;
- Ionic (sau psihologic, analitic), reflecția ia locul vieții, iar autorul devine personaj;
- Corintic (romanul parodic), în care „personajele par simple marionete, trase pe sfori de un autor a cărui vocație suverană o constituie jocul”.

Romanele sunt urmărite în evoluția lor morfologică, nu în plan istoric. Deși tipologizate, romanele sunt analizate prin evidențierea trăsăturilor lor individuale.

N. M. a scris și un studiu apreciat despre poezie, intitulat chiar Despre poezie. Poezia înseamnă pentru critic „o transcendere a cuvântului”. Poezia română este clasificată, pe de o parte, în tradițională și tradiționalistă, pe de altă parte, în modernă și avangardistă. Studiul se axează pe caracterizarea acestor tipologii poetice evidențiind specificul fiecărui tip.

Eugen Simion

Ca universitar, ca redactor la Gazeta literară (1962-1968) și lector invitat la Paris (1970-1973), E. S. își formează de timpuriu un stil de muncă: metodic, conștiincios, bazat pe analiza atentă a textului literar. În activitatea sa pot fi identificate câteva direcții, care polarizează interesul criticului: cercetarea fenomenului literar contemporan (Scriitori contemporani de azi, 4 volume, 1974-1989), recuperarea trecutului (Proza lui Eminescu, 1964; Lovinescu, scepticul mântuit, 1971; Dimineața poezilor, 1980) și componenta teoretică a comentării literaturii (Întoarcerea autorului, 1981).

În Dimineața poezilor, criticul caută să reabiliteze unele personalități poetice premoderne, uitate sau receptate inadecvat și insuficient, în viziunea sa. Portretul pe care îl face autorului selectat este unul empatic. Iată cum iese de sub pana lui E. S. profilul lui Bolintineanu: „Bolintineanu părăsește valea romantică, nu rămâne fidel nici stâncii singuratică, mândre, fantezia nu se leagă de câmpie sau de colină, n-are apetit pentru o categorie specială a realului. Imaginația vrea să-și apropie o lume mirifică, în care cerul, pământul și marea fuzionează și participă la o existență virginală”. Rigoarea

stilistică și calmul atitudinii, atât de obișnuite pentru maniera sa interpretative, sunt înlocuite cu un spirit asociativ și imaginativ. Uneori criticul împrumută tonalități și accente din opera poetului comentat tocmai pentru a ilustra mai convingător o creație a acestuia sau o trăsătură stilistică: „Chin, foc, mâhnăciune mare, năcaz mare, durere otrăvită, lacrimi curgând pârâu și încă o dată, de zece, de o sută de ori hrănit cu plâns, suspin, vaet ... iată termenii ce se repetă în poezia lui Conachi. Ei definesc iubirea ca pasiune, mai precis: o pasiune nefericită.” E. S. descoperă, dincolo de lacunele pe care le conține poezia acestor începători, „o modificare a imaginarului poetic” și „un mod propriu de a gândi poezia”. Criticul întrevide teme și figuri, care se vor regăsi în poezia lui Eminescu sau Arghezi. Poezia înaintașilor este cercetată din noi perspective. De exemplu, poezia lui Conachi, Pann sau Alecsandri este văzută din punctul de vedere al patologiei erosului (singurătatea, urâtul, necazul sau accentele misogine).

În ciuda calmului cu care analizează autorii și fenomenele artistice se întrevide, deși slab, tensiunea unui spirit neliniștit și expresia unui punct de vedere personal. Nicolae Manolescu nota despre confratele său: „Criticul e același în paginile consacrate poeziei ca și prozei, teatrului ca și criticii. Gusturile lui mi se par totuși limpezi, în ciuda felului cumpănit și «democratic» de a comenta literatura. De exemplu, nu cred că mă înșel spunând că Eugen Simion și-a făcut despre poezie o anumită imagine care, - deși grija de a întrebuița în fiecare caz instrumentul adecvat, precum și toleranța arătată diferitelor formule poetice, sunt incontestabile – divulgă unele preferințe sau inaderențe.”

E. S. aplică criteriul estetic de la începutul carierei sale, când cercetează proza lui Eminescu. Deși stilul cărții este încă unul greoi, academic, departe de rafinamentul cu care ne-a obișnuit în lucrările de mai târziu, ideile expuse în carte sunt substanțiale: „Valoarea epicii nu stă, cum s-a spus, numai în descriere, ci și în vibrația intelectuală, în cutezanța de a supune un univers vast rigorilor creației, de a introduce cu decizie fantasticul și experiența omului de geniu”. E. S. se ocupă de Eminescu într-o perioadă când majoritatea criticilor importanți erau interesați de literatura contemporană. Criticii se lansau în polemici aprinse, întrucât literatura momentului trecea printr-un proces dureros de revizuire. Era perioada de statornicire a generației 60 și atitudinea criticilor era crucială. Gheorghe

Grigurcu numește, cu referințe și la alte evaziuni din decorul zilei, această latură „firea confortabilă a criticului”. Scrisul său înseamnă liniște, echilibru, stil apolinic, absența crispării și, în definitiv, neimplicare în problematica stringentă cu care se confruntă societatea literară. Totodată, Grigurcu observă că „critica lui Eugen Simion își are demonii săi, disimulați în straturile groase ale discursului. Trebuie să le răscolești, să dai la o parte mult mâl pentru a-i găsi. Dar satisfacția e de a constata că acești spiriduși ai negației sunt, paradoxal, purtătorii de chibzuință, fiind expresia cea mai vie a opțiunii criticului. Eugen Simion devine cu adevărat interesant când privirea i se ascute pentru a sesiza defectul, când acesta este înfățișat fără fastidioase menajamente”. Critica lui E. S. are un stil descriptiv, e receptivă față de noutate și ajunge să exprime suficient scepticism când criticul nu este de acord cu anumite lucruri. Totuși atitudinea sa față de autorul pe care îl supune investigației este una civilizată, tolerabilă.

În Scriitori contemporani de azi, criticul recunoaște că tabloul pe care îl propune poartă un caracter «provizoriu», este un tablou în mișcare, iar „analiza critică rămâne deschisă”. Altfel zis, E. S. acceptă, pe linia lovinesciană, posibilitatea unor noi interpretări și chiar revizuri. Într-un mod similar procedează autorul când reeditează secvențe din panorama sa de mare cuprindere. Criticul reușește uneori să reabiliteze autori ce păreau iremediabil compromiși, cum ar fi Mihai Beniuc, sau vulnerabili, cum e cazul lui Nichita Stănescu. Atunci când trebuie să se pronunțe asupra moralității unor autori cu reputație discutabilă, adopta aluzia ori subtextul. Alteori este tranșant când judecă evoluția artistică din comunism a unor scriitori ca Sadoveanu sau Stancu. În același timp, autorul evită ironia sau persiflarea facile, potrivite mai degrabă într-o publicistică literară, angajată în bătălii curente, decât într-o construcție a unei epoci artistice. Atitudinea este conștientă, explicată într-o prefață la vol. III: „Criticul trebuie să aibă răbdare și să înțeleagă, acolo unde e cazul, drama talentului copleșit de vremi. Zeflemeaua nu lămurește, pamfletul atacă doar suprafețele”. Privită în ansamblu, lucrarea rezistă și astăzi. În ciuda faptului că se atestă suficiente pasaje epice, cum ar fi descrierea Ploieștiului în legătură cu figura lui Stănescu, ele nu sunt lipsite de o componentă critică, necesară obiectului analizat.

Întoarcerea autorului reia într-o dezbatere de idei relația autor-operă, urmărită la diverși cercetători, care au abordat subiectul: Proust, Valéry, Mallarmé și Barthes; Genette și Freud, Lacan. E.S. este preocupat de ideea de a reda, stabilind o polemică permanentă cu personalitățile sonore din critica de expresie franceză, cum reprezentanții diverselor școli de critică literară europeană au înțeles prezența sau absența autorului. În a doua parte a eseului, E. S. își propune să arate prezența autorului în opera sa, pornind de la lucrări artistice cu caracter autobiografic (Rousseau, Camus, Sartre, precum și Marin Preda). E. S. este el însuși un excelent diarist, publicând două jurnale: Timpul trăirii, timpul mărturisirii (1977) despre perioada franceză și Sfidarea retoricii (1986) despre perioada germană. În paralel, criticul discută probleme legate de soarta romanului, de cultul valorilor sau de «terorismul» metodologic . „Toți cei ce dau ca sigur decesul autorului, manifestă în text și în afara textului un despotism insuportabil. Iar despotismul este, cum știți, forma patologică a personalității”.

Nicolae Manolescu și Eugen Simion reprezintă figurile emblematice ale criticii literare contemporane. Mulți au văzut o rivalitate între cei doi, care trebuie interpretată mai degrabă ca pe o complementaritate. N. M. este cel care inițiază o discuție, iar E. S. o încheie. N. M. este criticul prin excelență: el face critică literară chiar fiind absorbit de subiecte ce țin de istoria literară. E. S. are mai mult abilități de istoric literar, pe care le utilizează chiar și atunci când comentează procesul literar contemporan. Ambii se situează în descendența lui Maiorescu, Lovinescu și Călinescu. Ei au îmbrățișat critica neoimpresionistă și apără criteriul estetic în evaluarea literaturii române. Uneori, tonul lui N.M. își asumă unele trăsături ale criticii de direcție (de exemplu Decalogul său), în timp ce E. S. rămâne un critic constatativ. N. M. a încercat să fie în trend cu ceea ce se prefigura la orizontul literaturii (a susținut la sfârșitul anilor 70 ceea ce a devenit în scurt timp Generația 80), pe când E. S. se situează confortabil în urma evenimentelor literare produse.

Critica literară basarabeană

Critica literară basarabeană trebuie divizată în trei perioade temporale, fiecare având propriul specific, dar și trăsături comune, prin care toate cele trei se identifică:

I) Perioada interbelică se află în totalitate sub semnul unei recuperări culturale în noile condiții sociopolitice create după 1918, când Basarabia devine parte a României regale după un secol de ocupație țaristă. Chiar dacă tabloul sinoptic al criticii literare scrise acum nu este deloc omogen, se poate afirma că frământările intelectuale sunt dominate în general de note regionaliste, amestecate cu cele poporaniste și sămănătoriste, care au găsit un climat favorabil în noua provincie românească. Etalarea unui regionalism când echilibrat, când militant, uneori chiar agresiv, caracterizează programele culturale ale celor mai influente reviste din Basarabia anilor '30: *Viața Basarabiei*, 1932-1944), *Cuget moldovenesc*, 1932-1943 (Bălți), *Bugeacul*, 1935-1940 (Bolgrad), prin intermediul cărora au fost propagate ideile criticii literare. Anii '30 reeditează în mare măsură discuțiile purtate în vremea pașoptistă, când orientarea după modelele occidentale era considerată imitație, din care cauză se lansau periodic îndemnuri spre tiparele autohtone. Refuzul canoanelor străine însemna staționarea procesului literar. Până și imagismul eseninian este respins de o serie de literați basarabeni interbelici.

V. Luțcan cere ocrotirea specificului basarabean prin „a păstra sfera primitivității”. Dar cei mai mulți găsesc individualitatea basarabeană în conservarea unui mister de sorginte rusească, *mater inspiratrice* în domeniul artelor. Intelectualii încă nu se pot desprinde de influența masivă a culturii ruse, care dezlocuise cultura de expresie română pe parcursul unui secol de administrație țaristă, încât văd specificul basarabean (situația se va reedita la intersecția secolelor XX-XXI) în menținerea celor două filoane. Nicolae Costenco recunoaște, pe un ton patetic, existența celor două substraturi culturale ca pe o realitate originală și insurmontabilă: „Din îmbinarea acestor culturi, cea slavă și... cea latină, Basarabia de mâine va fi spiritualicește, un lanț de munți, vârfurile căruia vor fi licări scäldate în splendoare pentru vremuri, peste hotare” (apud Mihai Cimpoi, *O istorie...*).

A existat și o literatură modernistă, scrisă de A. Robot, scriitor sosit din regat, și de o serie de tineri basarabeni, care împărtășeau această mișcare literară (E. Bucov, G. Meniuc, V. Cavarnali ș. a.).

II) Perioada sovietică a fost cea mai lungă (1944-1991), cu complicații de altă natură, nelipsită de ambiguități, de lumini și umbre. În interiorul ei pot fi depistate trei perioade: una imediat postbelică, prelungită până spre mijlocul anilor '60, a doua cuprinde anii '60 până spre mijlocul anilor '80 și a treia include ultimii ani înaintea proclamării independenței RM. Această periodizare este efectuată în funcție de criterii ideologice, de care literatura a depins în totalitate.

Perioada imediat postbelică este una excesiv de aridă, post-culturală sau chiar a-culturală. Controlul tuturor activităților umane este caracteristic statului totalitar socialist, care s-a instituit după revoluția bolșevică din 1917. După 1944, când Basarabia revine, în urma pactului Molotov-Ribbentrop, în perimetrul URSS-ului, practica de control total este extinsă și asupra tinerei republici, denumite RSSM. Acum, pe de o parte, intelectualitatea cu școală românească este intimidată și forțată să se supună unei singure ideologii partinice (cei nesupuși sunt foarte repede sancționați: N. Costenco și N. Țurcanu sunt deportați, M. Curecheru dispăre în condiții neelucidate, A. Marinat este arestat). Pe de altă parte, au fost aduși din RASSM o serie de intelectuali slab pregătiți, dar bine îndoctrinați, prin intermediul cărora forurile de partid au început să traducă în fapt propriile politici culturale: I. Canna, I. D. Ceban etc. Astfel, noua metodă de creație, realist-socialistă, destul de confuză (M. Gorki astfel definea metoda la I congres al scriitorilor din URSS: „Descrierea realității nu cum este, ci cum ar trebui să fie...”) este impusă în mediul basarabean de creație prin intermediul unei cohorte de comisari, deveniți peste noapte critici literari, care au căpătat dreptul de a sonoriza așa-numita comandă socială a partidului (sarcini pe care PC al URSS le punea în fața intelectualilor de pe tot cuprinsul țării). Pe lângă cei deja pomeniți, este vorba de B. Trubețkoi, I. Grecul, I. Varticean, Z. Săpunaru, I. Racul ș. a. În anii '50 se editează selectiv clasicii literaturii, considerați până la acea dată „burgheji”: Alexandru Donici – 1952; Constantin Negruzzi – 1953; Alexei Mateevici, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu – 1954 ș. a. Procesul de reeditare la Chișinău a operei clasicii și cronicarilor români a fost urmat de o serie de lucrări care își propun să

interpreteze creația acestora: Ion Creangă (1953, ediția a doua, 1966) de R. Portnoi, V. Alecsandri. Viața și opera (1955) de V. Coroban; Bogdan Petriceicu Hașdeu. Viața și opera (1957) de N. Romanenco ș. a.

Spiritul critic a fost în întregime sechestrat și pus la cheremul ideologilor partinici. Un scriitor trebuia să se consume enorm pentru a câștiga un dram de libertate a expresiei. Nu trebuie neglijat nici rolul nefast al unei societăți puternic îndoctrinate către anii '80, care varia între ignoranță și obediență. Au existat și unele excepții neconsolatoare, criticii onești V. Coroban sau I. Vasilenco, marginalizați de regim și care nu au avut posibilitatea să-și dea întreaga lor măsură. Rostirea adevărului, care în acei ani însemna scoaterea literaturii de sub controlul ideologicului și a veleitarismului acoperit de aceleași carnete de partid, cerea acte mari de curaj, angajare totală, imposibil de găsit într-o societate orbită de mirajul erei „luminoase” a comunismului.

În anii '60 se produce o descătușare artistică ca urmare a înfierării fenomenului stalinist din politica URSS. Cei mai receptivi sunt scriitorii. Este vorba de apariția excepțională a câtorva romane și plachete de poezie: *Singur în fața dragostei*, 1966, de A. Busuioc, *Zbor frânt*, 1966, de V. Beșleagă, *Povestea cu cocoșul roșu*, 1966, de V. Vasilache, *Povara bunătății noastre*, 1968 de I. Druță; *Numele tău*, 1968, de Gr. Vieru, *Sunt verb*, 1968, de L. Damian, *Vremea lerului*, 1968, de G. Meniuc ș. a. Astfel, critica literară este silită să facă față imperativelor literare și începe un lung și incoerent proces de recuperare a esteticului pierdut, reînnodând firul rupt al tradiției românești interbelice. În monografia *Romanul moldovenesc contemporan* (1969) criticul Vasile Coroban mărturisea că a urmărit, în primul rând, “să restabilească arta în drepturile sale, pentru a preveni încălcările legilor ei”¹. Trebuie spus că acest proces a durat trecând dincolo de limitele acestei perioade sovietice. Criticii afirmați acum sunt M. Cimpoi, M. Dolgan, I. Ciocanu, E. Botezatu, A. Gavrilov, N. Bilețchi ș. a., iar critica literară din această perioadă este marcată de un sincretism funciar.

Acum se manifestă fenomenul unei critici duble, reprezentate de multe ori de aceeași persoană. O critică realist-socialistă, tributară proletcultismului, aservită factorului ideologic, și altă critică epurată, în limita posibilităților, de reziduurile propagandistice. Trebuie precizat că

¹ Coroban, V., *Romanul moldovenesc contemporan. Estetica genului*, Ch.: CM, 1969, p. 3.

aceste două moduri de practica critica literară fac parte din peisajul artistic general, când partidul comunist al URSS căuta să controleze toate activitățile și producțiile artistice. Printre cei care au apărat principiul partinității în literatură și au acuzat devierile trebuie menționați V. Senic și M. Dolgan.

De multe ori critica literară practică de criticii înregimentați în slujba partidului avea efectul de denunț: după apariția articolului defăimător la adresa vreunui scriitor „insolent”, autoritățile recurgeau la represalii. De obicei, aceste măsuri nu erau foarte dure, deoarece nici „delictul” nu era grav (E cunoscută critica fățișă a lui I. Racul la dresa romanului lui Ion Druță, *Povara bunătății noastre* (variante de revistă), soldată cu auto-exilarea scriitorului la Moscova).

Au existat și critici care au încercat să evite capcanele regimului comunist. M. Cimpoi, I. Ciocanu, V. Badiu, N. Bilețchi ș. a. s-au menținut în limitele unei minime bune-cuviințe, admise de organele vigilente, fără să erodeze doctrina realismului socialist – lucrare imposibilă în RSSM. Dar ei nici nu pot fi suspectați drept apologeți ai mirificei metode realist-socialiste, rol în care s-au erijat fără drept de apel S. S. Ciubotaru sau H. Corbu.

Ultimii ani ai perioadei sovietice angajează pe cei mai activi scriitori ai momentului într-o acțiune fără precedent: ei se transformă în portavoce a numeroaselor mitinguri și acțiuni de protest popular, organizate de Frontul Popular de la Chișinău. Politicul ține coloanele de afiș, în timp ce literatura propriu-zisă devine fie o una propagandistică, dar orientată în sens opus, fie una de viitor. În zorii epocii noi ai independenței RM, în care literatura este acaparată de politic, Vitalie Ciobanu deplânge scena literară „de unde se evacuează automat spiritul critic”¹. Tot V. C. observă că mișcarea națională și opera scriitorilor-tribuni creează impresia că ar fi existat o singură literatură. Dimpotrivă, debuturile întârziate și apărute masiv în această perioadă creează o altă imagine a literaturii. Nefiind comentate de criticii profesioniști, aceste cărți au fost prezentate într-un circuit restrâns. Iată ce scria Andrei Țurcanu despre un astfel de debut: „... publicul nostru, ținut ani în șir în grotlele prea-cunoscutului analfabetism estetic, cultural, politic („antiburghez” și „antinaționalist”), acum, scăpat la izvoarele gâlgânde ale

¹ Ciobanu, Vitalie, *Despre spirit critic în Basarabia și nu numai*. În vol. *Frica de diferență*. B.: Ed.

Fundației culturale române, 1999, p. 92.

adevărului, e capabil să recepționeze (și de aceea admite) în poezie doar Manifestul, precum în politică numai Mitingul”¹.

III) Peisajul critic actual este pestrîț. Pot fi determinate mai multe configurații ale preferințelor manifestate de criticii literari, fără a pretinde la obiectivitatea tabloului propus. M. V. Ciobanu determină câteva tendințe, în fond discutabile, profilate cu mai multă sau mai puțină evidență²:

1. Critica totalității. Este vorba de criticii „erudiți” și „enciclopediști”, care vădesc viziuni de ansamblu, care denotă înclinații spre sinteze critice făcute la scară mare (V. Coroban, M. Cimpoi) sau mică (E. Lungu, A. Țurcanu). Aceștia se evidențiază prin „capacitatea de disociere și curajul de a interpreta și a emite «deranjantele» judecăți de valoare. Trebuie remarcat că toți acești critici nu practică o critică exclusiv sintetică, ci sunt atrași și de comentariul curent, de stabilirea structurilor în opera literară etc.

2. Critica comparatistă: S. Pavlicenco, E. Prus, A. Gavrilov.

3. Așa-numita critică cu metodă: „nimic mai mult decât o disciplină a reperelor teoretice invocate consecvent”. Este vorba de criticii „sobri, docti, cu discursul ordonat, disciplinat metodic, aproape didactic”: L. Țurcanu, El. Botezatu, M. Șlehtițchi, Iu. Ciocan, Al. Burlacu, Fel. Cenușă, Val. Tăzlăuanu, Ana Bantouș, Gr. Canțâru, Al. Grati, N. Corcinschi. Sunt cei care aplică metodele noi, inclusiv cele structuraliste.

M. V. C. remarcă, fără să precizeze dacă este vorba despre deficiențele criticii metodice sau a criticii în general, dezinteresul arătat față de „analiza resurselor de limbaj, de construcție, de structură și sistem în analiza textelor literare, multe texte critice de la noi raportând textul literar la altceva decât este literatura: «stările» poetului, «temele» profilate, biografismul, unele aspecte sociale, naționale, culturale”. «Stările» poetului, «temele» etc. nu reprezintă „altceva decât literatura”. Adevărul e că ele au fost reflectate simplist, de multe ori rudimentar.

4) Critica impresionistă, definită prin „elemente de «metodă»”(…) „judecăți pur estetice (deci, de valoare, subiective)”, „elemente «contextuale» (a sensibilității, a dovezilor psihanalitice, a elementelor biografice proiectate pe operă”, „date socioculturale”. Cu alte cuvinte, critica

¹ Țurcanu A. *Abia tangibilul sau în spatele fronturilor imaginare*. În Țurcanu A. *Bunul simț*, Chișinău: Cartier, 1996, p. 78.

² Ciobanu, Mircea V., *Direcții virtuale și reale în contextul critic basarabean*. În rev. Sud-Est, 2007, nr. 3.

impresionistă ar reprezenta un conglomerat de procedee izomorfe, diferite, aplicate în cadrul unui comentariu literar.

5) Eseistica: M. Cimpoi, E. Lungu, Em. Galaicu-Păun, N. Leahu, A. Ciubotaru, Arc. Suceveanu etc.

6) Critica didactică, consacrată învățământului pre- sau universitar: M. Dolgan, M. Cimpoi, E. Botezatu, C. Șchiopu ș. a.

8) Istoria literară (include studiile aplecate asupra diverselor perioade istorice ale literaturii române): M. Cimpoi, Iu. Colesnic, S. Pânzaru, A. Burlacu, H. Corbu ș. a.

Această primă clasificare a criticii practicate în Basarabia este în general valabilă, dar și amendabilă în punctele ei slabe, controversate.

Mihai Cimpoi

Cel care se confundă cu critica literară basarabeană din ultimii 20 de ani este M. C., figură emblematică, autor prolific, personalitate de primă mărime în peisajul cultural basarabean actual.

Atunci când redevutatul critic V. Coroban va face un portret succint și simpatetic al colegului său mai tânăr, M. C., va sublinia propensiunea acestuia pentru elementul estetic, îl va aprecia pentru „calitățile intrinseci ale lor”. Și E. Lungu va remarca: chiar dacă criticul M. C. nu a putut să înfrunte realismul socialist, a făcut două lucruri importante:

- 1) ignoră „mutanții” ideologici din domeniul criticii literare;
- 2) introduce perspectiva estetică de apreciere a operei artistice în strânsă concordanță cu tradiția criticii românești: Maiorescu, Lovinescu, Călinescu.

Nu numai principiul autonomiei esteticului este împrumutat de la Maiorescu, ci și obiectivul de a fi descoperit poetul generației sale, dedicând un amplu eseu (1968) lui Gr. Vieru, amplificat și editat apoi cu titlul *Întoarcerea la izvoare* (1985). Funcția enunțiativă a criticii literare a fost realizată și mai târziu, când sub auspiciile volumului de debut al lui N. Dabija, *Ochiului al treilea*, a așezat generația de creație a anilor '70. Asemenea gesturi au urmat și în continuare cu exponenții generației optzeciste.

Încă din primele cărți, M. C. se remarcă prin tendința susținută de a moderniza demersul critic basarabean, neologizând în primul rând limbajul la nivelul vocabularului¹. Volumul său de debut, *Disocieri* (1969), se distinge nu numai prin eleganța și complexitatea expresiei, în general aridă în acea epocă, ci și prin selecția riguroasă a autorilor comentați și formula succintă, cu care decupează profilul literar al unui autor sau liniile de forță ale unei opere. Cei mai importanți scriitori ai momentului, Beșleagă, Busuioc, Vasilache, Meniuc ș. a., sunt prinși într-un chenar sugestiv și exact: „Privit din punct de vedere tipologic, *Zbor frânt* e romanul regăsirii unei experiențe, iar examinat sub unghi psihologic, el se dovedește a fi romanul durerii memoriei, cu complicațiile ei firești: crispate, ciudățenii, efuziuni sentimentale...”.

După modelul criticilor săi favoriți, M. C. nu se limitează doar la fenomenul literar basarabean sau românesc. O serie de titluri de carte (de la *Cicatricea lui Ulise*, 1982 și până la *Lumea ca o carte*, 2004 și altele) probează continua preocupare pentru literatura universală.

Narcis și Hyperion (1979) pune începutul unei cariere strălucite de eminescolog (*Căderea în sus a Luceafărului*, 1993; *Spre un nou Eminescu*, 1995; *Eminescu, poet al ființei*, 1998; *Plânsul demiurgului*, 1998). Orientarea spre personalitatea și creația eminesciană reprezintă „singura în măsură să scoată în evidență potențialul și valențele unui critic și estetician român” (V. Matei). În *Narcis și Hyperion*, ontologia geniului, a eului romantic, se revelează între două repere spirituale majore: Narcis întruchipează privirea interogativă, demiurgul închis în sine, în timp ce Hyperion trimite la provocarea transcendenței, căutarea ființei prin „asaltul cerului”. „Narcis și Hyperion sunt simboluri esențiale care desemnează antinomiile ontice privilegiate din care se alimentează energiile eului poetic eminescian, sfâșiat între înalt și terestru, între absolut și relativ, între numenal și fenomenal”, consideră Iulian Boldea în lucrarea *Critici români contemporani* (Târgu-Mureș, 2011).

Căderea în sus a Luceafărului urmărește drama existențială a marelui poet raportată la frământările altor mari poeți: Blaga, Arghezi, Bacovia, Barbu, Stănescu.

¹ Matei, Valeriu, *O figură emblematică a culturii românești – Mihai Cimpoi*. În rev. *Limba Română*, 2007, Nr. 10-12.

M. C. este autorul unor sinteze literare, pe care le-a pregătit îndelung, publicând diverse schițe a ceea ce va deveni în 1994 *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, îmbogățită la unele capitole în edițiile ulterioare. Chiar dacă autorul proclamă de a fi pus la bază criteriul valorii, nu ezită el însuși să precizeze că o istorie a literaturii basarabene este de neconceput „fără o istoria culturală a Basarabiei”. Exegețul prezintă un amplu tablou al vieții literare românești din perioada inter- și postbelică, prezentând uniunile de creație, cenaclurile, revistele, dar și figurile emblematice ale epocii. În plus, volumul dlui C. trebuie pus într-un context mai amplu, cel al revalorificării și reevaluării urmărite de alte istorii literare, scrise în România postdecembristă: *Istoria literaturii române și Scriitori români* de I. Negoieșcu, *Istoria critică a literaturii române* (vol. I) de N. Manolescu, *Literatura română contemporană* de L. Ulici.

Volumul lui C. demonstrează nu numai prin titlu caracterul profund românesc al literaturii scrise în Basarabia în toate timpurile prin tot ce a produs mai valoros, reprezentând o replică tuturor încercărilor ridicole de a încerca să consfințească o literatură autohtonă, autarhică, stalinist-moldovenească. Această „matrice stilistică românească” este atent edificată prin aducerea între coperte a unor basarabeni iluștri și tutelari, care au activat dincolo de hotarele Basarabiei: B. P. Hașdeu, A. Russo, C. Negruzzi, C. Stamati ș. a.

O altă capcană conștientizată de autor reprezintă faptul că nu poți crea o istorie regională a literaturii române fără să teoretizezi și să legitimezi, într-un anume fel, acest localism literar. De aceea autorul studiului își ia drept apărători pe E. Ionescu care vorbește despre un alt tip de „moldovenism”, eliberat de sentimentalismul clamoros, sau pe G. Ibrăileanu, care scrie despre destinul marginal al moldovenilor de a sta drept strajă la hotarele răsăritene, mereu amenințate, ale românității¹.

Modelul *Istoriei...* este cel călinescian, subliniat de spiritul Argumentului și a Post-argumentului. Doar că prezentările succinte ale scriitorilor din interiorul cărții creează impresia de medalioane pentru dicționar. Autorul dovedește capacitatea de sinteză și obiectivare a procesului literar produs pe parcursul unui secol.

¹ Ciobanu, Vitalie, *Un „avocat” al literaturii basarabene*. În vol. *Frica de diferență*. B.: Ed. Fundației culturale române, 1999.

Moldovenismul caracteristic literaturii basarabene este sesizat ca expresie a unui obstacol psihologic care trebuie depășit, de aceea acordă o atenție sporită viziunii integratoare în ansamblul literaturii române. Domnia Sa urmărește etapele de sincronizare între literatura scrisă în Basarabia și cea din România în vederea realizării unei integrări totale.

În *Introducere*, autorul înregistrează trăsăturile definiții ale literaturii scrise dincoace de Prut: regionalismul, tradiționalismul, preeminența culturalului asupra literarului, sindromul „eternului început”, esteticul sufocat de etic, etnic și social, ruralismul, „impactul specific cu politicul” etc.

V. Ciobanu consideră controversate și discutabile aceste trăsături, ele putând fi regăsite în tot arealul românesc, chiar dacă nu pune la îndoială că ceea ce „a obstaculat evoluția estetică” a literaturii basarabene sunt intemperii mai crâncene de aici. Specificitatea literaturii basarabene ar consta mai degrabă „în caracterul ei frust, nefinit, în preponderența, statistică dacă vreți, a ratărilor individuale, în realitatea unor șanse deturnate, compromise, „știntind” în cele din urmă împotmolirea în desuetudine și schematism”.

Făcând și o istorie culturală în genul istoriei literare a lui N. Iorga, M. C. urmează, până la un punct, și o rețetă extrasă din *Istoria...* lui G. Călinescu. Așa cum ilustrul său înaintaș a înnobilit materia literară a scriitorilor de la începuturile literaturii române, tot așa M. C. pledează cauza scriitorilor basarabeni în fața unei virtuale instanțe fără însă a cita copios fragmente reușite, așa cum procedase Călinescu, subliniind „vechimea” literaturii române.

I s-a imputat că *O istorie...* este din cale afară de generoasă, afișează un spirit critic lax, prea ușor împarte indulgențe (Busuioc), nu stabilește o scară a valorilor, scriitorii fiind comentați egal (Beșleagă). Într-adevăr s-ar fi impus, mai ales în cazul autorilor cu opera încheiată, o situație a lor valorică în timp. Dl C. o și face când este vorba de scriitorii aserviți propagandei și luptei agitatorice, reclamate de realismul socialist (vezi portretele literare ale lui Lupan, Bucov ș. a.).

Pentru M. C. este caracteristică o critică mito-poetică, comentarea textelor prin grila arhetipurilor și simbolurilor, operând totodată cu un instrumentar al filozofiei culturii. De aceea alunecările sale de pe terenul

literar pe cel cultural sunt cât se poate de firești. Și în ce privește limbajul aplicat, criticul este sincretic. Pe lângă spectacolul efervescentă călinesciană el adaugă adagiul lui Noica.

Critica pe o exersează la moment este redată de E. Lungu în felul următor: „Un ultim Cimpoi ni se arată acum ușor academizat, conservator într-un eminescianism monumentalizat (reacția *Dilemei* 1-a oripilat), repetitiv, omul deschiderilor programatice rămânând cumva „închis” la experimentul literar de ultimă oră”. Poate nu atât închis, cât mai degrabă neinteresat de procesul literar actual. M. C. nu mai dorește să descopere poetul deceniului. Este drumul firesc al unei clasicizări.

Seminare

1.

1. Din istoria criticii literare

- a) Critica literară – istoria literaturii – teoria literară.
- b) Critica literară de până în secolul XVIII.
- c) Critica literară modernă (după secolul XVIII).

2. Funcțiile criticii literare

3. Formele criticii literare

4. Critica de întâmpinare și critica de autoritate

2.

1. Critica literară în perioada pașoptistă. Programul *Daciei* literare.

2. Principii de critică literară enunțate de:

- a) Ion Heliade Rădulescu
- b) Alecu Russo
- c) Mihail Kogălniceanu

3.

1. Programul Junimii. Titu Maiorescu.

- a) Conceptul de critică normativă.
- b) Bazele hegeliene și schopenhaueriene ale esteticii maioresciene.
- c) Conceptul „formelor fără fond” și al adecvării la adevăr.
- d) Principiul autonomiei esteticului, al ierarhizării valorilor, al moralității în artă ș. a.

4.

Garabet Ibrăileanu

- a) G. I. și poporanismul.
- b) Problema specificului național.
- c) Meditațiile despre roman.
- d) *Spiritul critic în cultura românească*
- e) Laturi fructuoase ale criticii ibrăiliene, preluate de critica posteroară, și laturi conservatoare, respinse de critica timpului

5.

1. Eugen Lovinescu

- a) Critica impresionistă în viziunea criticului.
- b) Ideea de imitație, sincronism și diferențiere în cultura și literatura române.
- c) E. L. despre „formele fără fond”.

d) *Istoria literaturii române contemporane.*

e) Critica literară – a zecea muză.

6.

George Călinescu

a) Conceptul de critică creatoare

b) Critica literară în raport cu istoria literaturii

c) *Istoria literaturii de la origini până în prezent: specificul prezentării epocilor și al autorilor.*

d) *Istoriei literaturii de la origini până în prezent* în raport cu Istoriile lui Eugen Lovinescu și Nicolae Iorga.

7.

Nicolae Manolescu și Eugen Simion

a) Coordonatele fundamentale ale criticii literare practicate de Nicolae Manolescu.

b) Principalele lucrări ale lui Eugen Simion și ideile conținute în ele.

8.

1. Critica literară basarabeană

a) Perioada interbelică

b) Perioada postbelică sovietică

c) Perioada postsovietică

2. Tendințe în critica literară basarabeană

9.

Mihai Cimpoi

a) Specificul criticii literare operate de M. C. în epoca sovietică.

b) M. C. în căutarea modelului literar al epocii.

c) M. C. – eminescolog.

d) *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*

Exerciții

1. Selectați o cronică literară consacrată unei plachete de versuri. Schițați planul de idei al cronicii. Se recomandă să numerotați ideile formulate. Exprimați esența fiecărei idei printr-o sintagmă/propoziție sugestivă.
2. Selectați o cronică literară consacrată unui volum în proză. Schițați planul de idei al cronicii. Se recomandă să numerotați ideile formulate. Exprimați esența fiecărei idei printr-o sintagmă/propoziție sugestivă.
3. Scrieți o cronică la o carte de versuri utilizând planul de idei din exercițiul 1.
4. Scrieți o cronică la o carte de proză utilizând planul de idei din exercițiul 2.
5. Comentați un ciclu de poeme publicate într-o revistă sau extrase dintr-o plachetă (indicați autorul versurilor, titlul poeziei sau al ciclului). Comentariul trebuie să conțină obligatoriu 3 referințe critice (citate în text și trimiteri la subsol, în care să fie menționate numele autorului, lucrarea, locul și anul apariției, pagina). Se recomandă ca referințele critice să aparțină unor critici notorii sau trebuie să respecte o ierarhie valorică (mai întâi vor fi citate numele importante, cunoscute, apoi celelalte). Comentariul trebuie să cuprindă o generalizare/apreciere a opiniilor critice exprimate pe parcursul lucrării dvs.
6. Caracterizați un scriitor român basarabean în calitate de critic literar
 1. Activitatea de scriitor
 2. Activitatea de critic
 3. Idei de critică literară exprimată
7. Determinați pe internet 15-20 de secvențe ale scriitorilor despre scris. Scrieți un eseu generalizator în aproximativ 250 de cuvinte.
8. Apelați la unele interviuri și la jurnale literare etc. ale scriitorilor și reliefați ce au spus ei despre scris și scriitori.

Bibliografie esențială

De la T. Maiorescu la G. Călinescu. Antologia criticilor români întocmită de Eugen Simion. Vol. I, II. B.: Eminescu, 1971.

Marino, Adrian, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului, 1968.

Mihăilescu, Fl., *Conceptul de critică literară în România. B.: Minerva, vol. I, 1976, vol. II, 1979.*

Mircea Martin, *Singura critică*, București, Editura Cartea Românească, 1986.

Paleologu, Alexandru, *Funcția și arta criticii, în Ipoteze de lucru*, București, Editura Cartea Românească, 1980.

Bibliografie suplimentară

Boldea, Iulian, *Critici români contemporani*, Editura Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, 2011.

Ciobanu, Mircea V., *Direcții virtuale și reale în contextul critic basarabean. În rev. Sud-Est*, 2007.

Ciobanu, Vitalie, *Despre spirit critic în Basarabia și nu numai. În vol. Frica de diferență. B.: Ed. Fundației culturale române, 1999.*

Ciobanu, Vitalie, *Un „avocat” al literaturii basarabene. În vol. Frica de diferență. B.: Ed. Fundației culturale române, 1999.*

Coroban, V., *Romanul moldovenesc contemporan. Estetica genului*, Ch.: CM, 1969.

Matei, Valeriu, *O figură emblematică a culturii românești – Mihai Cimpoi. În rev. Limba Română*, 2007, Nr. 10-12.

Pricop, C., *Seducția ideologiilor și luciditatea (rigoarea) criticii*, B: Integral, 1999.

Thibaudet, *Fiziologia criticii*, EPLU, 1976.

Țurcanu A. *Abia tangibilul sau în spatele fronturilor imaginare. În Țurcanu A. Bunul simț*, Chișinău: Cartier, 1996.

Vianu, T., *Epocile criticii literare. În Opere. Vol. 10. B, 1982.*

Wellek, R., *Conceptele criticii. B., 1967.*

Istoria criticii românești

(referate pentru studenți)

1. Ilarie Chendi – critic literar

Ilarie Chendi, *Pagini de critică*. B.: EPL, 1969; Mircea Popa, *Ilarie Chendi*. B.: Minerva, 1973.

2. Criticul Vasile Coroban

Vasile Coroban. *Un arbitru într-o lume a arbitrarului*. Ch.: Știința, 2010.

3. Tudor Vianu – critic literar

Vianu, Tudor, *Masca timpului: Schițe de critică literară*. B.: 1997; Dascăl, Mihai, *Tudor Vianu, critic literar al actualității literare*. Postfață în vol. Tudor Vianu, *Scriitori români din secolul XX*. B.: Minerva, 1986; Țarălungă, Ecaterina, *Tudor Vianu*. B.: Cartea românească, 1984, p. 24-64; Biberi, Ion, *Tudor Vianu*. B.: EPL, 1967.

4. Paralelisme între *Spiritul critic în literatura română* (Garabet Ibrăileanu, 1909) și *Istoria civilizației române moderne* (Eugen Lovinescu, 1924-1928) Eugen Lovinescu. Studiu antologic și ediție de Fl. Mihăilescu. B.: Eminescu, 1973; Ibrăileanu, Garabet, *Spiritul critic în cultura română. Note și impresii*. Postfață de I. Holban. B.: Minerva, 1984;

5. Reflecțiile lui Garabet Ibrăileanu despre roman

Ibrăileanu, Garabet, *Spre roman. Antologie. Selecție și postfață de M. Ungheanu*. B.: Minerva, 1971; Gavrilov, Anatol. *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*. Ch.: CEP usm, 2006.

6. Vladimir Streinu – critic literar

Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*. Vol. I, II. B.: EPL, 1968; *Vladimir Streinu interpretat de Mioara Apolzan, Eugen Barbu, Ion Biberi,...*B.: Ed. Eminescu, 1984; Serafim Duicu, Vladimir Streinu: Critic, istoric literar, estetician al poeziei și poet. Craiova: Scrisul Românesc, 1977.

7. Camil Petrescu – critic literar

Camil Petrescu, *Teze și antiteze*. B.: Minerva, 1971; Al. George, *Camil Petrescu și problema criticii literare*. În vol. *Semne și repere*. B.: CR, 1971; Marian Popa, *Camil Petrescu*, București, Editura Albatros, 1972.

8. Mihail Dragomirescu. Preocupări de critică literară

Mihail Dragomirescu, *Scrieri critice și estetice*. B.: EPL, 1969; Leonida Maniu, *Introducere în opera lui Mihail Dragomirescu*, București, Minerva,

1983; Adrian Tudurachi, *Destinul precar al ideilor literare: despre instabilitatea valorilor în opera lui Mihail Dragomirescu*, Cluj, Limes, 2006.

9. Critica literară a lui Șerban Cioculescu

Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*. B.: Minerva, 1972; *Șerban Cioculescu interpretat de...*, antologie, prefață, aparat critic de Mircea Vasilescu, București, Editura Eminescu, 1987; *Dicționarul scriitorilor români*, coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, A-C, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.

10. Nicolae Iorga – critic literar

Mircea Zăciu, *Masca Geniului*. B.: 1967.

11. Gheorghe Grigurcu și moralitatea scriitorului

Dicționarul scriitorilor români, coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, D-L, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998; Gabriel Dimisianu, *Lumea criticului*, B., 2000; Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. III, Brașov, 2001.

12. Dumitru Caracostea – aspecte ale criticii literare

Titu Popescu, *D. Caracostea – un critic modern*, Cluj, Editura Dacia, 1987; Ioana Bot, *D. Caracostea, teoretician și critic literar*, București, Editura Minerva, 1999; ediția a II-a revăzută și adăugită, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2001; Lucian Chișu, *Prejudecata Caracostea*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2002; *Dicționarul scriitorilor români*, coordonat de Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, A-C, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.

13. Anatol Gavrilov despre roman

Gavrilov, Anatol. *Structura artistică a caracterului în roman*, Ch., 1976; Gavrilov, Anatol. *Reflecții asupra romanului*, Ch., 1984; Gavrilov, Anatol. *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*. Ch.: CEP usm, 2006.

Referatul trebuie cules la computer și va conține o pagină de titlu; conținutul propriu-zis (6000-8000 de semne) desfășurat sub forma de 8-10 teze principale, cu citate în text și cu trimiteri la subsol; lista bibliografică (minimum 2-3 surse).