



Posteritatea lui Tudor Vianu. Alternativele criticii românești postbelice

Autor: **Adriana-Georgeta Gh. STAN**

Lucrare realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene - cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat din FONDUL SOCIAL EUROPEAN prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Titlurile și drepturile de proprietate intelectuală și industrială asupra rezultatelor obținute în cadrul stagiului de cercetare postdoctorală aparțin Academiei Române.

* * *

*Punctele de vedere exprimate în lucrare aparțin autorului și nu angajează
Comisia Europeană și Academia Română, beneficiara proiectului.*

DTP, complexul editorial/redacțional, traducerea și corectura aparțin autorului.

Descărcare gratuită pentru uz personal, în scopuri didactice sau științifice.

Reproducerea publică, fie și parțială și pe orice suport,
este posibilă numai cu acordul prealabil al Academiei Române.



ISBN 978-973-167-340-0

Cuprins

I.	DE CE POSTERITATEA LUI TUDOR VIANU?	7
II.	Premise ale posterității.....	13
1.	Un om de bază	13
2.	<i>Alma pater</i>	15
3.	Baze ideatice.....	17
III.	MOȘTENIREA LUI VIANU ÎN ESTETICĂ – UN DRUM PARȚIAL ÎNCHIS.....	20
IV.	DESCHIDERILE COMPARATISMULUI.....	34
V.	DRUMUL ÎNTINS AL STILISTICII	43
VI.	DISOCIERI ȘI ASOCIERI CRITICE	58
1.	O relație zbuciumată cu critica literară.....	58
2.	Anii '60 – cercuri și rivalități	62
3.	O viziune critică despre critica literară.....	65
4.	Călinescu și Vianu – de la un pol la celălalt.....	67
5.	A fi sau a nu fi critic literar.....	70
VII.	FILIAȚII CRITICE	72
1.	Celelalte promisiuni ale șaizecismului. Un capitol încheiat la distanță	72
2.	Matei Călinescu – adevăratul vianist.....	81
3.	Mircea Martin – dicțiunea și condițiunea ideilor critice.....	88
4.	Eugen Simion – elogiul moderației	94
VIII.	TUDOR VIANU ȘI LIMBAJUL CRITICII POSTBELICE.....	98
1.	<i>Arta prozatorilor români</i> – o carte seminală	98
2.	Istoria interpretărilor	107
2.1.	Eminescu	109
2.2.	Ion Barbu.....	112
2.3.	Al. Macedonski	114
2.4.	Junimea.....	119
3.	Istoria conceptelor	126
3.1.	Literatura subiectivă.....	126
3.2.	Dubla intenție a limbajului	131
3.3.	Generația de creație.....	137
	CÂTEVA CONCLUZII	144
	BIBLIOGRAFIE	147

Summary

I.	Why one should analyze Tudor Vianu's legacy?	7
II.	Premises of posterity	13
1.	A person to count on.....	13
2.	<i>Alma pater</i>	15
3.	Bases of ideas	17
III.	Vianu's legacy in Aesthetics – a partially closed path	20
IV.	Perspectives in Comparative Literature.....	34
V.	The long run of Stylistics.....	43
VI.	Critical dissociations and associations	58
1.	A troubled relationship with literary criticism	58
2.	The 60s – circles and rivalries	62
3.	A critical view upon literary criticism.....	65
4.	Călinescu and Vianu – poles apart	67
5.	To be or not to be a literary critic	70
VII.	Critical Filiations	72
1.	The other promises of the 60s. A chapter closed from the distance	72
2.	Matei Călinescu – Vianu's true follower.....	81
3.	Mircea Martin – the diction and the condition of critical ideas	88
4.	Eugen Simion – the eulogy of moderation	94
VII.	Tudor Vianu and the language of post-war literary criticism.....	98
1.	<i>The Art of Romanian Prose-Writers</i> – an influential book.....	98
2.	The History of interpretations.....	107
2.1.	Eminescu	109
2.2.	Ion Barbu	112
2.3.	Al. Macedonski.....	114
2.4.	Junimea.....	119
3.	The History of concepts.....	126
3.1.	Subjective Literature.....	128
3.2.	The Double Intention of Language.....	131
3.3.	Generation of Creation	137
	Some concluding remarks	144
	Bibliography	147

Rezumat

Studiul de față încearcă să evalueze circulația, impactul și influența operei științifice a lui Tudor Vianu în diferitele ramuri ale studiilor literare (/umaniste) românești din perioada postbelică: estetica, comparatismul, stilistica, istoria și critica literară. Ca atare, el nu constituie o monografie clasică „de autor”, ci o analiză transversală de câmp intelectual (și, în special, critic). Căci opera lui Tudor Vianu este abordată, în cazul de față, nu prin prisma valorii, unității sau coerenței sale intrinseci, ci, în primul rând, din perspectiva acelor puncte nodale pe care timpul și conjuncturile culturale postbelice le-au validat.

Premisa unei moșteniri intelectuale este dezvoltată atât în implicațiile ei imagologice – vizând „influența formatoare” exercitată asupra discipolilor direcți, dar și prestigiul unei personalități academice, devenită o referință „canonică” –, cât și, îndeosebi, în consecințele ei practice. Astfel, lucrarea urmărește istoria domeniilor de cercetare autohtone de care se leagă numele lui Tudor Vianu – estetica, stilistica și comparatismul –, în scopul de a releva rolul profesorului în întemeierea acestor discipline academice, precum și relevanța ideilor sale în raport cu evoluțiile teoretice survenite după moartea sa. Sub acest aspect, concluziile anchetei confirmă orientarea literaturocentrică a culturii noastre postbelice: căci dacă în estetică, domeniul său primordial de activitate, contribuțiile lui Tudor Vianu au fost parțial blocate și distorsionate de filtrul dogmatismului ideologic, școala de comparatism și mai ales cea de stilistică au cunoscut o dezvoltare înfloritoare începând cu anii '60, chiar dacă ele s-au revendicat de la contribuții conjuncturale sau auxiliare în raport cu ansamblul operei profesorului.

Confruntarea lui Tudor Vianu cu critica și istoria literară reprezintă a doua miză a acestei cercetări. Ea este însă și cea mai provocatoare, dat fiind că implică stabilirea unui raport pe care receptarea i l-a negat, adeseori, lui Tudor Vianu. O apreciere defavorabilă a planat, în acest sens, atât asupra statutului de „critic” al autorului (considerat *doar* „universitar”, „erudit” etc.), cât și asupra calității intrinseci a studiilor sale de critică și istorie literară. Analiza de față urmărește jaloanele acestei receptări rezervate și constată că momentele ei emblematice rămân definitorii nu doar pentru destinul autorului investigat, ci și pentru unele aspecte sau toposuri ale mentalității critice din spațiul autohton. Tudor Vianu poate deveni, astfel, un nou punct de perspectivă în analiza câmpului critic românesc – interbelic și postbelic –, alături de alte mai bine-cunoscute repere critice (cum sunt cel călănescian și lovinescian).

Câteva studii de caz asupra unor autori sau direcții critice din perioada postbelică demonstrează că posteritatea critică a lui Tudor Vianu a fost considerabilă - într-un mod paradoxal față de imaginea sa „critică” mai degrabă negativă, dar într-un mod explicabil dacă ne gândim că, din anii '60 până în 1989, cel puțin, critica literară furnizează discursul intelectual cel mai valoros din

cultura noastră. Această posteritate improbabilă (critică) e recompusă în filiațiile ei mai evidente, dar și în compozițiile mai hibride (în amestec cu alte modele sau doctrine critice), în cazul unor critici precum Matei Călinescu, Mircea Martin, Eugen Simion, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu, Toma Pavel, Nicolae Manolescu etc. De asemenea, ea este urmărită într-o istorie a ideilor critice, menită să evalueze – pozitiv sau negativ - relevanța exegezelor propuse de Vianu (cazul lui Eminescu, Macedonski, Barbu sau al Junimii), dar și cea a conceptelor introduse de autor în limbajul critic românesc (cum ar fi cel al „generației de creație” sau cel al „tranzivității limbajului”).

Abstract

The present study tries to evaluate the circulation, impact and influence of Tudor Vianu's scientific works on the different branches of the Romanian literary studies (Humanities) from the post-war period: aesthetics, comparative studies, stylistics, literary history and criticism. As a result, it does not aim to be a classical "author" monograph, but rather a transversal analysis of the intellectual field (especially concerning criticism). In the present study, Tudor Vianu's works are approached based not on their inner value, unity or coherence, but rather in accordance to those nodal points validated by the post-war times and circumstances.

The premise of an intellectual heritage is developed in accordance with both its imagological implication – concerning both the "shaping influence" exercised on immediate disciples, and the academic prestige, which became a "canonical" reference -, and especially its practical consequences. Therefore, the study is concerned with the history of the local research fields connected to Vianu's name – aesthetics, stylistics and comparative studies -, with the purpose of revealing the professor's role in founding these disciplines, as well as the relevance of his ideas in accordance with the theoretical developments after his death. The conclusions of the research confirm the literature-centred orientation of our post-war culture: if in aesthetics, his main research domain, Tudor Vianu's contributions were partially blocked and distorted by the filter of ideological dogmatism, the school of comparative studies, and especially the one of stylistics, flourished beginning with the 60's, although they were tributary to conjunctural or auxiliary contributions in comparison with the entirety of the professor's works.

Tudor Vianu's confrontation with the literary criticism and history represents the second aim of this study. At the same time, it is also the most provocative, given the fact that it implies establishing a connection which Vianu was often denied by the critics. An unflattering appreciation surrounded the author's quality as a "critic" (considered *only* an "educated" individual, a "scholar" etc.), as well as the intrinsic quality of his literary criticism and history studies. Our analysis is concerned with the poles of this reserved reception and claims that its emblematic moments remain defining not only for the destiny of the investigated author, but also for certain aspects or topoi of the autochthon critical mentality. As a result, Tudor Vianu can become a new perspectival point in analysing the field of Romanian literary criticism – inter-war and post-war – alongside other better-known names (Călinescu and Lovinescu).

A few case studies of certain authors or critical direction from the post-war period demonstrate that Tudor Vianu's critical posterity was considerable - in a paradoxical manner if compared to his rather negative image as a "critic", but completely understandable if we consider the fact that, from the 60's to 1989 at least, literary criticism offers the most valuable intellectual discourse of our

culture. This improbable (critical) posterity is recomposed in its most obvious filiations, but also in its more hybrid compositions (in a mix with other models or critical doctrines), in the cases of such critics as Matei Călinescu, Mircea Martin, Eugen Simion, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu, Toma Pavel, Nicolae Manolescu etc. It is also followed in a history of critical ideas meant to evaluate – positively and negatively – the relevance of the exegeses proposed by Vianu (the cases of Eminescu, Macedonski, Barbu or Junimea), and also of the concepts introduced by the author in the Romanian critical language (as are those of “creative generations” or “language transitivity”).

I. DE CE POSTERITATEA LUI TUDOR VIANU?

Orice postulare a unei influențe – iar cazul „posterității” reprezintă forma cea mai accentuată a acestei idei – constituie o aserțiune de autoritate și de valoare. În a doua jumătate a secolului XX, studiul „influențelor” și-a pierdut treptat relevanța metodologică, fiind considerată o practică critică normativă și de tip conservator¹ ce s-ar afla în serviciul unui anumit canon, al marilor opere și al marilor autori. Nu întâmplător, ultima propunere majoră a unui scenariu literar al influenței – cea datorată lui Harold Bloom – a survenit tocmai în reacție la descentrările canonice ce revoluționaseră spațiul academic occidental. Pe de altă parte, deplasarea accentului de la agent la receptor poate constitui premisa unei abordări mai largi și „democratice”² a chestiunii influenței în studiile literare, mai ales că, astfel, cercetarea s-ar îmbogăți prin convocarea unor argumente de tip istoric, biografic sau psihologic, adăugate evaluării intrinseci a „autorității” sursei.

În studiile literare românești, chestiunea marilor opere și a marilor autori e departe de a-și fi pierdut relevanța până astăzi. Ierarhiile interne din acest domeniu și-au păstrat, în ultima jumătate de secol, stabilitatea, nefiind confruntate cu presiuni prea puternice (de tip multicultural sau din partea societății de consum, de pildă), și au beneficiat, așadar, de un puternic capital simbolic. Observația se verifică mai cu seamă în privința sistemului literar edificat în decursul perioadei național-comuniste. Reculul și rezerva față de domeniul politicului au alimentat strategii de impunere și conservare a unor scări interne de valori. Una din cele mai importante consecințe ale acestei stări de fapt privește istoria criticii literare din perioada vizată: aceasta și-a edificat un sistem homeostatic pentru care raportarea la orizontul tradiției din domeniu și la marii precursori critici au constituit o strategie esențială de funcționare și supraviețuire. Dacă în spațiul occidental, anii '60-'70 au fost marcați de alternanța unor paradigme critice concurente, în spațiul românesc, istoria criticii s-a scris, în aceeași perioadă, mai ales – sau și - în funcție de „autoritățile” critice asumate ca model și ca emblemă. Prin urmare, studiul marilor autori și al influenței lor este, deocamdată, de neocolit în istoria criticii noastre postbelice, fapt ilustrat prin studii majore în acest sens, de la cele ale lui Nicolae Manolescu și Eugen Simion despre T. Maiorescu și E. Lovinescu la cel recent al lui Andrei Terian despre G. Călinescu.

Tudor Vianu nu este, totuși, cel mai probabil subiect al unei astfel de investigații. Fără îndoială, autorul *Esteticii* este considerat unanim un „clasic” al culturii noastre literare, beneficiind

¹ Louis A. Renza, „Influence”, în Frank Lentricchia, Thomas McLaughlin (ed.), *Critical Terms for Literary Study*, The University of Chicago Press, 1995, p. 186.

² Jay Clayton, Eric Rothstein, „Figures in the Corpus”, în idem (ed.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, The University of Wisconsin Press, 1991, p. 7.

până astăzi de numeroase reeditări, de o excelentă serie de Opere și de un prestigiu, în genere, constant și neatins. Totuși, simpla circulație a numelui sau textelor unui autor nu garantează automat prezența și influența sa într-un circuit intelectual autentic. Observația aceasta pare, în fond, să caracterizeze într-o mai mare măsură destinul postum al lui Tudor Vianu. Autorul *Esteticii* a fost citat, dar nu întotdeauna citit, iar lucrul acesta nu se datorează doar numărului său intimidant de scrieri, ce cuprinde zeci de volume și sute de articole. Ci faptului că, în pofida bunelor sentimente de respect, admirație, uneori idolatrizare ce i s-au purtat – sau poate tocmai din pricina lor – Vianu nu a beneficiat de o exegeză veritabilă în perioada postbelică. De fapt, bunele sentimente, nu și luciditatea intelectuală, au nutrit cele câteva monografii dedicate autorului³, singurul studiu critic cu adevărat relevant în interpretarea operei vianești fiind publicat abia în 1998 (George Gană, *Tudor Vianu și lumea culturii*), fapt datorat și implicării anterioare a monografului în ediția de opere complete. Cu toate meritele sale indiscutabile, studiul lui Gană a venit, însă, prea târziu ca să mai schimbe impresia formulată de Adrian Marino în 1989 că Vianu a ieșit dintr-un „sistem curent de referințe critice”, sau de Mircea Martin în 1997 că opera sa și-a pierdut „actualitatea, (...) iar rezonanța ei în conștiința publică este redusă”⁴.

Deși afirmațiile de mai sus nu trebuie absolutizate, ele surprind adecvat statutul nefixat al operei lui Tudor Vianu: acest autor „clasic” nu este și „clasicizat”, imaginea sa fiind adesea considerată sub regimul „excepției”. Această etichetă l-a urmărit încă din perioada postbelică. Ce-i drept, Tudor Vianu a părut relativ inadecvat în raport cu scena intelectuală a anilor '30, atât ca tip de gândire, cât și ca mod de autodefinire. Căci profesorul promovează o estetică a formelor închise în epoca de înflorire a autenticismului și avangardelor și își asumă o identitate în primul rând academică, într-un moment când criterioniștii proclamau depășirea momentului universitar în cultura română, dar și într-un moment de dominație a impresionismului critic. De fapt, în seria celei de-a „treia generații post-maioresciene”⁵ care, potrivit lui Eugen Lovinescu, îi cuprindea pe G. Călinescu, T. Vianu, P. Constantinescu, Perpessicius, Ș. Cioculescu și V. Streinu, autorul *Esteticii* arată ca un intrus. Nu pentru că producțiile sale de critică literară n-ar fi comparabile – măcar în calitate, dacă nu în amploare și consecințe – cu cele ale „congenerilor” amintiți, ci deoarece ele nu pot fi izolate, fără pierderi de semnificație, din ansamblul celorlalte sale preocupări științifice.

Să nu uităm, în fond, că vorbim de un autor polimorf, exersat în domenii multiple de cercetare, care a întâlnit istoria literară doar pe anumite segmente ale activității sale, iar critica

³ Dintre încercările sistematice, de valoare inegală, menționez: Ecaterina Țarălungă, *Tudor Vianu*, București, Editura Cartea Românească, 1984; Henri Zalis, *Tudor Vianu*, București, Ed. Recif, 1997; George Gană, *Tudor Vianu și lumea culturii*, București, Ed. Minerva, 1998; Vasile Lungu, *Opera lui Tudor Vianu*, București, Ed. Eminescu, 1999.

⁴ Mircea Martin, „Actualitatea lui Tudor Vianu”, *România literară*, 51-52, 24 dec. 1997, p. 24.

⁵ V. Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, București, Editura Casa Școalelor, 1943.

literară doar într-o formă indirectă și mai degrabă în ultima parte a carierei sale. Semnatarul celebrei „demisiuni” din critică adresată lui Lovinescu s-a format și definit în interbelic ca estetician și filosof al culturii, în raporturi de reciprocă ignorare, uneori chiar animozitate cu scena critică, dominant foiletonistă, a momentului. Cât despre perioada postbelică din istoria criticii noastre, numele lui Vianu pare să cântărească și mai puțin. Căci în ciuda orientării profesorului spre disciplinele cu mai directă relevanță critică ale stilisticii și comparatismului, începând cu jumătatea anilor '60 se manifestă alte modele critice mult mai pregnante și mai autoritare decât un eventual model Vianu (mai exact – călinescianismul și lovinescianismul). În plus, spre deosebire de posteritatea lui Călinescu sau a lui Lovinescu, care pot fi coagulate mai ușor în jurul unor principii directoare („critica de creație”, „sincronismul”, „revizionismul”, de pildă) – fie ele și reductive în raport cu opera integrală a autorilor menționați -, posteritatea lui Vianu este mult mai difuză și greu definibilă printr-una sau mai multe idei critice precise. Or, faptul că autorul *Artei prozatorilor români* nu a beneficiat de o relectură critică veritabilă, la fel ca Maiorescu, Lovinescu, Călinescu sau Ibrăileanu, se datorează și poziției dependente pe care a ocupat-o critica literară în ierarhia genurilor practicate de el. În cazul lui Tudor Vianu trebuie nu doar să avem mereu în vedere perspectiva întregului operei, dar și să ținem cont de rezervele autorului față de formele mai limitate ale genului critic.

Cu toate acestea, discutarea posterității lui Tudor Vianu – chiar și eventuala infirmare a importanței acesteia – nu poate ocoli confruntarea sa cu critica, în primul rând datorită faptului că aceștia sunt termenii culturii noastre postbelice. Căci, după liberalizarea culturală, discursul intelectual cel mai răspândit și mai valoros a devenit – și a rămas astfel până târziu după 1990 – cel al criticii literare. Opera lui Tudor Vianu a avut, așadar, un destin postum mai puțin fast, de vreme ce a întâlnit un context intelectual care nu-i putea exploata toate veleitățile. Dacă admitem, la fel ca majoritatea comentatorilor săi, că estetica și filozofia culturii rămân centrul de greutate al operei sale, trebuie să recunoaștem, de asemenea, că atât moștenirea lui Vianu în domeniile respective, cât și relevanța intelectuală intrinsecă a acestora au fost afectate și diminuate după 1948 sub presiunea dogmei marxiste.

Pe de altă parte, discutarea posterității critice nu e o manevră forțată sau un unghi de abordare cu totul impropriu în ce privește opera lui Tudor Vianu. Căci tocmai în ultima parte a carierei sale, autorul devine treptat un reper pe orbita studiilor literare românești. Putem observa, în fond, că *Arta prozatorilor români* (1941) rămâne până astăzi un titlu mai citat decât *Estetica* (1936) sau că studiile profesorului despre epitetul eminescian au avut mai multe ecouri decât cele de filozofie a culturii. Dacă opera lui Vianu a fost asimilată doar parțial în cultura noastră, e posibil ca lucrul acesta să se fi produs tocmai pe partea de critică și istorie literară. Din această privință, opera sa a avut, poate, un destin postum mai restrâns (față de posibilitățile ei intrinseci), dar tocmai

prin statutul său critic aparte – cu premise și de o formulă diferită de a celorlalți post-maiorescieni -, ea poate deveni un bun punct de observație pentru dinamica criticii noastre postbelice și pentru alternativele ei. La fel ca în chimie, e nevoie uneori de un element reactiv pentru a pune mai bine în evidență componentele unui mediu.

Oricum, tocmai zonei de critică și istorie literară îi este dedicată ultima parte a carierei teoreticianului, din motive ce țin de schimbările culturale și instituționale pe care le cunoaștem cu toții. În condițiile noului regim politic, fostele domenii definitorii lui Vianu - estetica și filosofia culturii – dispar din programele de învățământ. După câțiva ani de ostracizare din universitate, autorul *Esteticii* se reorientează spre domenii mai practice de cercetare, cele posibile după reforma curriculară și cele care i-ar fi permis să-și valorifice, într-o oarecare măsură, interesele anterioare. Astfel că, pe parcursul anilor '50, îl regăsim pe profesor implicat în istoria limbii literare, stilistică, apoi comparatism. Aceste domenii îi consolidează o imagine care o eclipsează, cel puțin temporar, pe cea a esteticianului interbelic, mai ales că vechile sale texte vor reîntra în circulație abia de la jumătatea anilor '60.

Din această privință, Ion Ianoși are dreptate când împarte cariera autorului într-o primă etapă (1924-1948), care îi aparține lui „Vianu-creatorul”, respectiv o a doua (1948-1964), a lui „Vianu-formatorul”⁶. Desigur că același sistem de gândire subîntinde ambele perioade, totuși o diferență semnificativă de accent apare: dacă în interbelic Vianu concepea poetica, stilistica, istoria literaturii române și a limbii literare, literatura universală și comparată ca fiind subordonate unei teorii generale a artei și culturii, după 1948 le asumă ca domenii directe de activitate, deoarece implică o cercetare mai specific-analitică și deci mai puțin riscantă ideologic decât estetica generală. Or, tocmai aceste domenii vor fi accesibile și accesate de către noile generații postbelice de cercetători literari. Iată de ce al doilea Vianu, cel postbelic, se suprapune și celei dintâi etape a posterității sale.

Din noile sale poziții instituționale, confirmate în curând prin funcții de mai mare pregnanță publică (UNESCO, Academie), Tudor Vianu își câștigă, în fața noilor generații de studenți și cercetători, un prestigiu care se poate spune că îl depășește pe cel deținut în perioada interbelică. În fond, epurarea cadrelor produce în timpul realismului socialist și un adevărat vid (de) intelectual(i) și cu atât mai mult de mentori literari autentici, Călinescu, apoi Lovinescu revenind mai târziu pe eșichier. Tudor Vianu devine, în schimb, în a doua jumătate a anilor '50, un intelectual stabilizat public, fără pete morale (în afară, eventual, de cea a prudenței), dar și un supraviețuitor simbolic al vechiului regim, o efigie vie a interbelicului. Titularul unuia din puținele cursuri frecventabile la Filologia bucureșteană în a doua jumătate a anilor '50, profesorul are toate datele pentru a figura acum ca un *spiritus rector*.

⁶ Ion Ianoși, „Ultimul Vianu”, *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 578, 31 iulie 2001, p. 10-11.

Pe de altă parte, tocmai statutul de „profesor”, de formator de conștiințe și, câteodată, figură paternă, complică tentativa de a-i evalua obiectiv posteritatea. În acest sens, putem spune, parafrazând cunoscuta butadă, că „reputația îl precedă”. S-a întâmplat adesea ca receptarea lui Tudor Vianu să rămână blocată într-un esențialism caracterologic ce vedea în el profesorul cu majusculă. Lucrul acesta nu trebuie, însă, bagatelizat, ci adaptat în contextul cercetării de față, cu eventualele argumente psihobiografice pe care le-ar implica. Așa cum nota Mircea Ivănescu, Tudor Vianu a reprezentat pentru o anumită generație universitară „o foarte profundă experiență de care n-a fost străină personalitatea lui”. Iar efectele acestei experiențe, chiar dacă n-ar putea fi urmărite în coerența unor idei, pot fi considerabile pentru „cei care au cunoscut, cum spunea Malraux, exact în anii de formație a caracterului o revoluție”⁷.

Într-adevăr, în cazul lui Vianu, eventuala influență prin idei sau concepte critice este adeseori completată printr-o influență mai subtilă, de tip paideic, manifestată prin ceea ce Matei Călinescu numea „cea mai discretă «maieutică» posibilă”. Tocmai unul din cei mai evidenți urmași ai profesorului recunoaște, astfel, că Tudor Vianu „n-a avut discipoli (...), ci elevi, iar dintre ei cei mai străluciți seamănă foarte puțin sau deloc cu profesorul lor, (...) dar datoria lor spirituală față de Vianu rămâne imensă: aceea de a-i fi ajutat să devină ceea ce erau”⁸. Or, desigur că în astfel de termeni gingași, influența profesorului este ușor de constatat – și admirat –, însă mai greu de cuantificat.

Mai mult decât atât, încărcătura sentimentală din jurul figurii lui Vianu e departe de a se limita la discursul de amintire al elevilor săi apropiați. În fapt, întreaga receptare postbelică a autorului s-a manifestat adesea într-un registru afectiv, încâlcit în suficiente nuanțe, de la venerație și idealizare (în șirul articolelor comemorative și rememorative din anii de după moarte, dar și în monografiile triumfaliste semnate de Ion Biberi sau Henri Zalis), la condescendență și chiar milă (pe tonul din celebrul articol manolescian „Tristețea erudiției” din 1966), până la vehemență (în contextul „revizuirilor morale” de după ’90, care au amendat ajustarea profesorului la noul regim). Desigur că nici sentimentalismul, nici animozitatea nu se învecinează cu spiritul critic, și este semnificativ că prima analiză obiectivă și integrală a operei lui Vianu va trebui să aștepte până la volumul din 1998 al lui George Gană.

Ar fi, fără îndoială, naiv să presupunem că – în orice caz literar, și cu atât mai mult în cel al „profesorului” și „formatorului” Vianu – omul și opera pot fi disociate precum compușii chimici în laborator, că unul poate fi cântărit fără amestecul celuilalt. Totuși, e imposibil să nu constatăm aici că atenția excesivă acordată „omului”, cu toate fluctuațiile percepției acestuia, a eclipsat discutarea „operei”, în loc să o faciliteze. Din receptarea, îndeosebi publicistică, a lui Vianu,

⁷ Mircea Ivănescu, „Tudor Vianu”, *Transilvania*, 5, mai 1986, p. 23.

⁸ Matei Călinescu, „Elogiul discreției. Câteva amintiri”, *Viața românească*, 1, ian. 1968, p. 71.

concentrată aproape obsesiv asupra unor reprezentări precum „tristețea”, „melancolia”, „farmecul”, „olimpianismul”, „drama interioară”, „moralitatea”, „oportunismul” ș.a., s-ar putea contura un portret de personaj literar, mai degrabă decât un portret intelectual.

O atare fixație caracterologică nu e condamnabilă în sine (mai corect spus, e greu de evitat), dar problema în cazul de față este că ea nu reflectă raportul real de forțe. Căci, oricâte „drame” i-ar fi speculat comentatorii săi, Tudor Vianu nu a fost atât de interesant ca personalitate, precât a fost de răspândit ca autor. Studiile sale au circulat, au fost frecventate și citate, chiar și în paralel cu declararea inactualității formulei de personalitate a autorului lor. Desigur că, în aceste condiții, marea provocare a studiului de față ar fi să stabilească și nivelul, sau nivelele, la care această operă circulantă a fost cu adevărat asimilată. Căci, în contra argumentului schițat mai sus, s-ar putea observa faptul că prezența postumă a operei lui Tudor Vianu s-a datorat și unei excelente ediții integrale în 14 volume, sau unei componente mai didactice, care a inserat-o rapid în bibliografiile școlare sau universitare. Or, cu toate că se leagă și de astfel de factori ai canonizării, problema posterității critice nu poate fi redusă la aceștia și ea rămâne, în momentul de față, de discutat.

II. Premise ale posterității

1. Un om de bază

Din corespondența publicată a lui Tudor Vianu reiese că rețeaua cea mai stabilă de interlocutori scriptici nu o formează colegii de breaslă, nici înainte, nici după 1948 – puținelor nume de critici locali (Perpessicius, Șerban Cioculescu, de pildă) adăugându-li-se câțiva corespondenți străini, în relații mai mult sau mai puțin formale -, ci elevii săi, în generații succesive și reînnoite, care îi cer sprijin, practic dar și moral, îi împărtășesc proiecte și opinii de cercetare. De fapt, vocile celor deznădăjduiți se înmulțesc în anii '50, când tineri cercetători care porniseră la drum abia cu câțiva ani înainte își văd acum evoluția profesională suspendată.

Însă Vianu nu e consultat doar în probleme practice, de carieră, sau în chestiuni specifice de cercetare, ci și din rațiuni mai personale și cu evidentă încărcătură emoțională. „Domnule profesor, cunoașteți, desigur, clipele amare ale destrămării interioare, când totul devine cenușiu și opac, când totul se năruie (...) V-am spus totul, sperând că prin experiența dumneavoastră de viață și cugetare să-mi puteți arăta o ieșire din impas”⁹, îi scrie în 1958, pe un ton de confesional, atât de lucidul său discipol de mai târziu, Sorin Alexandrescu. Nu se cunosc, firește, toate răspunsurile lui Vianu, însă din cele publicate putem deduce că profesorul răspundea în consecință investiturii accentuat paterne care îi era acordată, printr-un atent dozaj de generozitate și fermitate, de căldură și distanță. Respondentul se poartă deopotrivă ca un moralist, formulând o soluție generică de ieșire din impas, și ca un psiholog, oferind cuvinte de îmbărbătare.

De altfel, atitudinea pedagogică e cultivată atât de conștient de Vianu încât, nu o dată, ajunge să confere scrierilor sale un ton didacticist. Ea definește întreaga prezență publică a autorului, ba chiar pătrunde și în felul în care el își construiește imaginea de sine: „Tu dorești să încurajezi zelul, să atragi pe cel distrat, să trezești pe visător, să rușinezi pe înfumurat, să arăți simpatizantului că poate s-a grăbit și că trebuie să mai depună un efort. Dar ferește-te de tonul și mijloacele captațiunii. Ai nevoie de consensul unor spirite critice, de acordul cu ei și cu tine al unor oameni întregi”¹⁰, citim în niște însemnări personale din 1957. Desigur, oricât de organic și-ar fi asumat Tudor Vianu ipostaza de pedagog, era de așteptat ca ea să-l și înghesuie într-un stereotip minimalizator (conform unei anecdote, Vianu ar fi părăsit o ședință a Institutului condus de G. Călinescu, după ce acesta îl gratulase cu remarca: „Toți suntem profesori, eu, Perpessicius,

⁹ *Scrisori către Tudor Vianu – 1950-1964 (III)*, ediție îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu și Vlad Alexandrescu, note de Geo Șerban, postfață de Florin Țurcanu, București, Minerva, 1997, p. 176.

¹⁰ Tudor Vianu, „Fragmente autobiografice (II)”, în *idem, Opere. 1. Scrieri literare*, ediție îngrijită de Gelu Ionescu, București, Minerva, 1971, p. 164.

d-l Vianu e *numai* profesor”¹¹). Opinia despre profesorat ca realizare maximă a autorului – și, sugerându-se în subtext, inferioară celei critice – s-a solidificat atât de mult în receptarea lui Vianu încât simpla înregistrare a referirilor la aceasta ar fi imposibil de făcut.

Trăsătura trebuie, totuși, punctată, cu tot inefabilul și cu tot caracterul său convențional, căci ea justifică premisele unei acțiuni formatoare, definește o personalitate susceptibilă de a-și crea în jur o comunitate de „elevi” (dacă nu neapărat de „colegi”). Mai ales în ultima parte a carierei lui Vianu, extensia acestei acțiuni se datorează și unui concurs de împrejurări care îi furnizează o masă posibilă de „elevi”. Astfel, prestigiul academic al profesorului crește în a doua jumătate a anilor '50, așadar într-un moment când viața noastră literară hăituită de „cerberii ideologici” ducea lipsa unor mentori literari autentici, cu Lovinescu pus la index, Călinescu retras pe poziții incerte, dacă nu compromițătoare, iar facultățile populate cu cadre din tagma lui I. Vițner. Desigur, călinescianismul și lovinescianismul revin în forță în actualitatea critico-literară după 1964, recuperând decalajul și reclamând, cel puțin la nivel declarativ, o descendență impresionantă. Dar deocamdată, în arida decadă cincizecistă, Tudor Vianu „domină incontestabil și fără rival învățământul literar al universității bucureștene”¹². Supraviețuitor al „lumii vechi”, figură conciliantă și de mijloc, el are acum oportunitatea de a se evidenția pe un firmament rămas fără capete de afiș.

Într-adevăr, în jurul lui 1958-1959, ascensiunea sa în funcții, ca și prietenia cu Mihai Ralea (pe atunci ministru) fac din Tudor Vianu o persoană căutată în vederea unor felurite intervenții; câteva exemple: Mircea Zăciu îl roagă să intervină pentru recent exmatriculatul Sorin Titel, Adrian Marino îi scrie din Lătești „să-i mai publice din când în când câte un studiu”, „la un nivel direct accesibil întinselor dumneavoastră relații”¹³, Lucian Blaga i-l recomandă „pentru o slujbă la Biblioteca Academiei”¹⁴ pe „timidul” Gheorghe Grigurcu. Fără să ne pierdem în anecdotic și să exagerăm amploarea acestei rețele de cointeresați, putem observa că în jurul lui Vianu se lărgeste baza unor tineri susceptibili ca în viitor să-i poarte o amintire recunoscătoare.

Bineînțeles că recunoștința singură sau respectul obișnuit pentru un profesor nu ajung să întemeieze o succesiune intelectuală; ele îi oferă însă un teren pregătitor imposibil de trecut cu vederea. Totuși, dincolo de acesta, cum poate fi probată amploarea influenței pedagogice a lui Vianu și, mai ales, în ce forme s-a sedimentat ea? Așa cum o arăta exemplul deja citat al lui Matei Călinescu, se poate observa cu ușurință că studenții, discipolii sau doar afinii săi rețin cel mai adesea o imagine în efigie a lui Tudor Vianu, din care se vede mai degrabă aura decât conținutul.

¹¹ Emil Manu, „Tudor Vianu în redacție”, *Luceafărul*, X, 50, 16 dec. 1967, p. 12.

¹² Florin Mihăilescu, „Modelul”, *Steaua*, XLVIII, 11-12, 1997, p. 6.

¹³ *Scrisori către Tudor Vianu (III)*, ed. cit., p. 189.

¹⁴ *Idem*, p. 204.

S-a vorbit, astfel, de „interesul mai larg și mai adânc uman”¹⁵ pe care profesorul îl inspira, de comunicarea care „era departe de a fi una pur intelectuală”¹⁶, „de faptul că „știa să-i învețe pe alții să învețe”¹⁷ și că „ne dădea perspectiva calmă și profundă a meditației”¹⁸, de faptul că putea transmite „nu numai informații erudite, ci și îndrumări spirituale”¹⁹, în fine – de „acțiunea sa aproape exclusiv spirituală, de clarificator și îndrumător al altora”²⁰. Astfel definită, „acțiunea spirituală” sună imponderabil și imposibil de pus într-o ecuație clară (de idei, principii, metode). Poate fi, din acest motiv, considerată și irelevantă?

2. *Alma pater*

E un punct în care istoria ideilor critice trebuie să suporte unele argumente psihosociologice. De aceea, aș face o paranteză pentru a cita distincția propusă de Edward Said între „filiație” și „afiliere”²¹, în ce privește raportarea la un model/o autoritate. În opinia sa, cea dintâi relație rămâne mai apropiată de modelul biologic al paternității, autorizând o influență directă (cu toate consecințele rebeliunii ce decurg de aici), pe când cea de-a doua e mai difuză, dar și mai atașantă, întrucât creează conștiința apartenenței la o „breaslă”, o „cultură dominantă” sau un „set de valori”.

Într-adevăr, teoreticianul *Orientalismului* consideră că, dintre cele două, relația de „afiliere” acționează mai profund și mai persistent, datorită formei transpersonale și elastice pe care o ia, ce permite construirea unei distanțe critice personale în interiorul unei comunități înglobante. Said pornește de la exemplul *Mimesis*-ului lui Erich Auerbach, o carte scrisă din exil, în afara Occidentului, bazată nu doar pe „reafirmarea masivă” a tradiției culturale occidentale, dar și pe o „cât se poate de relevantă critic alienare” față de ea. Oricum, autorul extrapolează acest pattern al „afilierii” pentru a descrie întreaga „experiență universitară” de tip eurocentric, în cadrul căreia autoritatea „marilor texte/autori/teorii” nu se explică numai „prin conținutul lor”, ci mai cu seamă prin simplul fapt că „au vechime și putere”.

Deși e vorba de subiecte sensibil diferite, noțiunea „afilierii” mi se pare oportună în ce privește natura raportului dintre Vianu și elevii săi mai apropiați sau mai îndepărtați. Căci acest raport a implicat acțiunea unor reprezentări, anterioare, cronologic și logic, eventualei lor

¹⁵ Edgar Papu, „Profesorul”, *Viața românească*, 1, ian. 1968, p. 65.

¹⁶ Matei Călinescu, „Elogiul discreției. Câteva amintiri”, *Viața românească*, 1, ian. 1968, p. 69.

¹⁷ Matei Călinescu, „Cultură și continuitate”, *România literară*, III, 22(86), 28 mai 1970, p. 5.

¹⁸ Mircea Zăciu, „El hombre secreto”, în *Ordinea și aventura*, Cluj, Dacia, 1973, p. 207.

¹⁹ Liviu Petrescu, „Tudor Vianu – contestat?”, *Tribuna*, XII, 40, 3 oct. 1968, p. 3.

²⁰ Florin Mihăilescu, „Modelul”, *Steaua*, XLVIII, 11-12, 1997, p. 6.

²¹ Edward W. Said, „Secular Criticism”, în idem, *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1983, p. 16 *passim*.

concretizări într-o influență textuală precisă și detectabilă în noțiuni sau idei; în fond, edificarea imaginii „marelui profesor” în a doua jumătate a anilor '50 nu a fost împiedicată de faptul că o parte din operele sale majore erau scoase în vremea aceea din circuit, că studiile publicate atunci nu îl reprezentau poate în întregime, iar cursurile îi erau cel mai adesea autocenzurate. Vianu este un subiect simbolic, înainte de a fi o sursă conceptuală, și fără îndoială că înghețul cultural din perioada realismului socialist furnizează și el teren propice configurării unei caste academice în jurul figurii sale tutelare: „simțeam că nu ne aflăm în fața unui ghețar de idei, ci – dimpotrivă – a unui focar solar înfrânat în expansiunea sa naturală”²².

Poate fi observat, într-adevăr, la foștii săi studenți un sentiment consensual de apartenență la o comunitate, nu lipsit de accente elitiste, pe care Edgar Papu îl surprindea în felul următor: „noi, cei din jurul său, ne învățaserăm să trăim în atmosfera personalității sale, ca într-o familie unită prin liantul ideii, ca într-o Academie a propriei noastre existențe spirituale”²³, ca într-o „patrie intelectuală”²⁴. Mircea Martin exprima același sentiment în articolul „Tudor Vianu văzut din amfiteatru” (1997): „A întruchipat pentru mine și nu numai instituția universitară tradițională. Iar pe atunci tradițional nu însemna câtuși de puțin ceva depășit, ci, dimpotrivă, râvnit și intangibil din cauza calomniei vremurilor”²⁵.

Faptul că această apartenență de castă s-a putut coagula (și) din motive defensive – față de cultura oficială în anii '50-'60, mai târziu față de mediul critic perceput ca *mainstream* – nu o face mai puțin reală. Sentimentul apartenenței – unul de tip comunitar, colorat în nuanțe „umane” - a fost cu atât mai încheșat cu cât el a exclus luptele pentru întâietate între urmași, așa cum s-a întâmplat în posteritatea călinesciană. În definitiv, cazul marelui critic se potrivește mai curând modelului „filiației”, care sufocă personalitatea urmașilor sau îi condamnă la conflict oedipian. De un astfel de risc, un autor atât de „lipsit de originalitate” (cum până și admiratorii săi recunoșteau) ca Tudor Vianu a fost scutit. Ceea ce explică și prezența celui de-al doilea element al „afilierii”, și anume „distanța”. Eclectismul metodologic, multele șantiere pe care Tudor Vianu le-a deschis, scriitura sa fără o amprență subiectivă prea marcantă nu erau în măsură să alimenteze epigonisme. Chiar și față de cei mai apropiați elevi, Vianu practică un discurs al orientării și nu are neapărat efectul unei influențe directe: în corespondența pe care o citam anterior, cel mai frecvent îndemn al profesorului e de a-și readuce elevul în matca proprie („înconjoară-te cu cărți, cercetează, cugetă și construiește!”, „este cu totul necesar și de cea mai mare însemnătate să nu părăsești lucrul științific”²⁶). Or, existența unei distanțe față de autoritate este întotdeauna productivă pentru

²² Al. Dima, „Primii ani”, *Viața românească*, XXI, 1, ian. 1968, p. 59.

²³ Edgar Papu, „La catedră”, *Luceafărul*, 1, 6 ian. 1973, p. 3.

²⁴ Edgar Papu, „Profesorul”, *Viața românească*, 1, ian. 1968, p. 60.

²⁵ Mircea Martin, „Tudor Vianu văzut din amfiteatru”, 22, 52, 30 dec. 1997.

²⁶ V. Scrisori către Tudor Vianu (III), ed. cit., p. 383.

urmași: nu întâmplător, studenți apropiați (S. Alexandrescu, T. Pavel) s-au putut apropia de teorii atât de îndepărtate de spiritul profesorului lor; nu întâmplător, existența unei distanțe face uneori posibile reconsiderări târzii, dar cu atât mai semnificative (cum a fost cazul lui N. Manolescu).

E adevărat că imaginea nu o dată mitizată a „Profesorului” s-a constituit mai întâi pentru studenții și criticii apropiați lui, atât temporal cât și intelectual. Dar, ca orice altă reprezentare, ea s-a sedimentat în timp, fiind, tocmai prin canonizarea ei, în măsură să creeze premisele unei influențe. Căci citările ulterioare ale lui Vianu, din deceniul opt, de pildă, au fost cerute firesc (și) de autoritatea sa, deja încetățenită, de autor canonic. Pe baza acesteia poate fi reconstituită și o filiație mai precisă de idei, cu mențiunea însă că, potrivit procesului schițat mai sus, ea trebuie gândită *a posteriori*, din perspectiva receptorului, nu a sursei. La urma-urmelor, aici stă diferența între un „inovator” și un „precursor”: statutul celui din urmă nu decurge neapărat din valoarea sau forța intrinsecă a sistemului său, ci din gradul de utilizare a operei sale, care, așa cum argumentam, poate fi și consecința unui joc al reprezentărilor simbolice.

3. Baze ideatice

Privind lucrurile cuantificabil, vom observa că studiile majore ale lui Tudor Vianu apar între 1934-1948. Ceea ce autorul publică după respectiva dată poate avea importante consecințe intelectuale și instituționale, prin așezarea unor direcții metodologice sau disciplinare, dar nu se mai ridică la înălțimea contribuțiilor anterioare, nici în amploare, nici în calitate a discursului. Comparativ, de pildă, cu vitalitatea argumentației din *Arta prozatorilor români*, care, deși robită demonului clasificării și al spiritului de sistem, găsea mereu calea spre expresia memorabilă și caracterizarea critică de mare plasticitate, studiile de literatură română din a doua jumătate a anilor '50 – o parte din ele scrise, oricum, la comandă sau cu prilejuri festive – par adesea descărnate, surprinzător de grele în platitudini, clișee, limbaj de lemn. Autorul lor repetă ca pe niște mantre formule fixe și inodore despre „contribuția la dezvoltarea literaturii noastre”, despre „dragostea pentru popor”, „măiestria stilistică” sau „frumusețile eterne”²⁷ ilustrate de o operă sau un autor. Desigur că această devitalizare retorică se explică prin echilibristica și autocenzura corespunzătoare unei epoci în care cuvintele se cereau atent drămuite înainte de a fi rostite, mai ales că Vianu începea să depindă de niște funcții. Dar ea ar putea demonstra, o dată în plus, și că autorului de acum îi secase energia creatoare – nu doar de fraze, dar uneori și de idei. Ce rămânea

²⁷ V. Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ediție îngrijită de Matei Călinescu și Gelu Ionescu, text stabilit de Cornelia Botez, București, Minerva, 1972.

așadar pentru a fi transmis studenților și discipolilor săi, deloc puțini în această perioadă a penuriei de profesori autentici?

Tudor Vianu nu s-a situat, de altfel, niciodată – sau nu a fost perceput astfel – într-o avangardă intelectuală. Autorului *Esteticii* i s-a imputat cel mai adesea, de către criticii săi contemporani și de către cei postumi, tocmai lipsa de originalitate, eclecticismul metodologic, evitarea opiniei personale în profitul însumării „contribuțiilor” anterioare. Oarecum în afara epocii proprii apărarea el, să nu uităm, chiar și în perioada de maximă înflorire creatoare, din deceniul al patrulea, când își ridică edificiul estetic parcă în contratimp cu scena intelectuală contemporană, dominată de autenticism, avangarde, fragmentarism și diferite curente iraționaliste. Mai mult, Tudor Vianu și-a definitivat, cam tot până atunci, din sursele germane precumpănitoare cunoscute, un sistem de gândire destul de stabil, față de care nu a manifestat impulsul (și nici temperamentul) vreunor revizuiți radicali, ci a fost dispus, cel mult, să facă efortul unor ajustări, multe din ele vizibil de conjunctură.

Prea puține updatări teoretice i se pot constata, de asemenea, în perioada de după cel de-al doilea război, când, ca intelectual din Estul socialist, nu mai avea oricum multe șanse să participe la dezbaterile științifice internaționale. Tudor Vianu se adaptează vremurilor sale, mai mult în sensul local-istoric al acestora, dar nu mai evoluează intelectual într-o măsură semnificativă. Din corespondența sa aflăm, de pildă, că abia spre finalul anilor '50 își procură *Mimesis*-ul lui Erich Auerbach sau discută despre studiile stilistice ale lui V. Vinogradov cu L. Gáldi, deși, pe de altă parte, articolele sale din anii '50 abundă în referințe corecte politic din publicistica literară sovietică a epocii.

Concepția lui Vianu conține, cu toate acestea, unele elemente care, deși datorate formației sale proprii databilă și aparent datată, sunt rejuvenabile în noile contexte intelectuale și disciplinare din perioada postbelică. Unul dintre acestea îl furnizează tocmai psihologismul, specific momentului anilor '20 în care autorul și-a desăvârșit formația umanistă, un „rest” de care el s-a mărturisit nevindecat, „cu toate limitele pe care cu timpul am ajuns să le fixez psihologiei”²⁸. Acest „rest” îl determină, spre exemplu, să-și concentreze stilistica pe autor, dar tot el motivează, așa cum observa Sorin Alexandrescu, și „posibilitatea [acestei stilistici] de a deveni limbaj critic (...): raportate la «agent», procedeele pot fi evaluate”²⁹. Același interes de nuanță psihologistă va conferi, de asemenea, o turnură modernă concepției estetice și, corespunzător, comparatiste a lui Tudor Vianu, prin accentul pe care îl favorizează asupra factorului receptor, reevaluat în domeniu

²⁸ Tudor Vianu, interviu cu Victor Iancu (7 aprilie 1942), în idem, *Opere. 14. Corespondență. Interviuuri. Poemul „Arcadia”*, ediție îngrijită și note de Vlad Alexandrescu, cu un text de Gelu Ionescu, Minerva, București, 1990, p. 241.

²⁹ Sorin Alexandrescu, „Concepția stilistică a lui Tudor Vianu”, în *Opere. 5. Studii de stilistică*, antologie, note și postfață de S. Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, Minerva, București, 1975, p. 667.

din anii '60-'70. Critica formulată atât de explicit de Vianu împotriva sursologiei, marotă rezistentă a comparatismului tradițional, decurge mai ales din nemulțumirea sa simptomatică față de o metodă care neglijează „personalitatea” creatorilor, reducându-i la o mecanică a influențelor.

Încă și mai relevant – și, în bună măsură, actualizat doar în perioada postbelică – este raționalismul viziunii estetice a lui Tudor Vianu. În momentul treizecist românesc, accentul pe caracterul artizanal și logic al procesului artistic sau pledoaria pentru depășirea momentului impresionist al analizei critice aveau toate șansele să lase o impresie de spirit doctoral și rigid multora dintre contemporanii esteticianului. Însă tocmai acest interes pentru partea sistematică și sistematizabilă a artei, deci pentru forme și tipuri literare, va reveni în discuție o dată cu răspândirea curentelor structuraliste începând cu anii '60.

Nici componenta psihologistă, nici tendința raționalistă nu sunt absolute în sistemul lui Tudor Vianu. Căci, pe de o parte, autorul se teme de relativismul pe care cel dintâi element l-ar putea antrena în percepția estetică și va căuta, în consecință, modalități de a stabili „valabilitatea obiectivă a valorilor”. Pe de altă parte, raționalismul e mereu compensat de importanța acordată factorului uman și chiar etic, dar și de opoziția clară a lui Vianu față de orice formalism și purism estetic. Totuși, acestea constituie două aspecte – schițate, deocamdată – care ar îndreptăți, dacă nu modernitatea ideilor lui Tudor Vianu, măcar posibilitatea recunoașterii sale ca precursor.

Firește că psihologismul interbelic și teoriile postbelice ale receptării se bazează pe două concepții diferite despre subiectivitate, iar spiritul raționalist - parțial și datul unei personalități cu aplecare spre sistem, în cazul lui Vianu – nu poate fi echivalat cu scientismul de tip structuralist. Nu-l putem moderniza, așadar, prea mult pe autorul *Esteticii* fără riscul unor supralicitări. Mi se pare însă important de recunoscut punctele de contact ale ideilor sale, locurile în care, altfel spus, ele pot autoriza o filiație. Aceasta trebuie gândită în termenii locali ai criticii românești, nu doar într-un absolut al ideilor critice. Iar privind lucrurile din plan local, putem observa că, deși se înrădăcina în niște paradigme mai vechi, sistemul intelectual al lui Vianu avea mai multe puncte de coincidență sau apropiere cu actualitatea teoretică a anilor '60-'70 decât, să spunem, intuiționismul călinescian.

În tot cazul, semnalarea acestor virtualități – inevitabil ipotetice - nu înseamnă automat și că ele i-ar fi asigurat o succesiune intelectuală bogată autorului *Artei prozatorilor români*. Căci – mai este nevoie să o spunem? - posteritatea critică nu depinde doar de relevanța intrinsecă a unor idei, ci mai ales de existența celor dispuși să le recunoască și să le valorifice.

III. MOȘTENIREA LUI VIANU ÎN ESTETICĂ – UN DRUM PARȚIAL ÎNCHIS

În perioada de după 1948, estetica intră într-o perioadă de îngheț, problematica ei fiind confiscată de dogma politică și de toate energiile investite în construcția (inclusiv artistică, se presupunea) a realismului socialist. În noua ei formulă, reorganizată de la începutul anilor '50, „estetica marxist-leninistă” nu mai constituie, așa cum îi indică și numele, o disciplină propriu-zis de profil, ci o disciplină dominant ideologică, își pierde caracterul descriptiv și speculativ, pentru a deveni un discurs accentuat normativ. Revenirea esteticii în configurația programelor universitare și în peisajul editorial se produce treptat pe parcursul anilor '50, desigur – sub o față radical nouă. Disciplina este „reintrodusă treptat în învățământul universitar de prin 1954, în unele universități – la Iași, de pildă – mai târziu, din 1960”³⁰. Oricum, schimbarea de concepție reclamă în mod firesc o reîmprospătare a cadrelor, locul vechilor specialiști afirmați înaintea celui de-al doilea război mondial – ca Tudor Vianu, Al. Dima, V. Iancu, L. Rusu, P. Comarnescu, I. Biberi etc. – fiind luat de autori formați sau, mai bine spus, impregnați cu totul de noul spirit partizan. Cei dintâi se reorientează toți, cum pot, înspre literatura universală și comparată, istoria literaturii etc., o mutație evidentă, înainte de toate, în cazul lui Tudor Vianu, fostul lider recunoscut al domeniului.

Cezura este, de fapt, izbitoare în ceea ce-l privește pe autorul *Esteticii* din 1934-1936: ultimele sale lucrări publicate ținând explicit de acest domeniu (*Transformările ideii de om, Figuri și forme literare*) datează din 1946; deși elaborată în 1947, *Tezele unei filozofii a operei* vede lumina tiparului abia în volumul de *Postume* din 1966. Așa cum o constată referatul de „caracterizare” al lui Mihai Novicov din 1951, esteticianul este „nerecuperabil”, nu numai pentru că „90% din cunoștințele lui sunt din școala burgheză”, ci și pentru că „preferă metoda cârpăcelii vechilor sale concepții unei revizuii generale”³¹. Poate fi, astfel, dedus că Tudor Vianu a făcut eforturi conștiente de a se disocia de această identitate intelectuală „nerecuperabilă”. Ce-i drept, autorul lipsește cu desăvârșire din dezbaterile așa-zis estetice ale realismului socialist, într-un mod direct proporțional cu accentuarea prezenței sale în domeniul stilisticii. De altfel, studiile sale interbelice sunt scoase din circulație în decada cincizecistă și, după toate aparențele, imaginea esteticianului se estompează în conștiința tinerelor generații; un exemplu semnificativ în acest sens e faptul că, deși *Estetica* înregistrase deja trei ediții până în 1945, Ion Ianoși, student la Leningrad

³⁰ Grigore Smeu, *Istoria esteticii românești*, vol. II, București, Editura Academiei Române, 2009, p. 239.

³¹ Mihai Novicov, „Caracterizarea tovarășului profesor Tudor Vianu”, Dosar nr. 4623 Arhiva Universității București, *Literatorul*, nr. 51-52, 19 dec. 1997, p. 9.

la începutul anilor '50 și viitor titular de curs, își amintește că „nu cunoștea pe atunci”³² lucrările fundamentale în care Vianu discută tema tipicității artistice.

Într-adevăr, în raport cu prima generație de esteticieni socialiști, o parte improvizați – care i cuprinde pe Marcel Breazu, Nicolae Moraru, Ion Ianoși, Andrei Băleanu, Ion Pascadi, Grigore Smeu, N. Tertulian, Pavel Câmpeanu etc. – noua generație Ion Iliescu, Al. Husar, Ion Ianoși Tudor Vianu pare să aibă o traiectorie paralelă, profesorul construindu-și în acești ani cu asiduitate – și cu succes – un nou profil de stilistician, comparatist sau istoric literar. Studiile estetice ale lui Vianu – o referință canonică deja cu doar un deceniu în urmă - nu mai intervin în noua discuție asupra conceptelor caracteristice epocii (cum sunt cele de „realitate”, „conținut”, „monumental”, „tipic” etc.)³³. De fapt, domeniul ca atare pe care Vianu îl ocupase cu autoritate până în 1948 nu mai există deocamdată. El își revine timid pe parcursul anilor '60, o dată cu liberalizarea culturală, dar e departe de a cunoaște relansarea calitativă spectaculoasă pe care o înregistrează tot atunci critica literară.

Semnificativ pentru organizarea acestui raport de forțe este momentul 1963 care, tocmai printr-un articol al esteticianului Liviu Rusu despre Maiorescu, dă tonul reintegrării „clasicilor” în circuitul cultural. Tudor Vianu intervine acum cu articolul „Înțelegerea lui Maiorescu” (Viața românească, nr. 8), în sprijinul acelorași argumente care să îndreptățească preluarea „selectivă” a operei marelui înaintaș. Se poate spune că autorul *Artei prozatorilor români* era, în acel moment, cel mai autorizat exeget al liderului *Junimii*, a cărui formație intelectuală o investigase încă de la studiul „Ideile estetice ale lui Maiorescu” din 1925 (republicat curând, în *Studiile de literatură română* din 1965), și a cărui personalitate o fixase detaliat și pertinent în epoca sa în capitolul dedicat *Junimii* din *Istoria literaturii române* (1944). De altfel, într-o conferință omagială din 1940, Tudor Vianu îl credita pe Titu Maiorescu – și sugera, astfel, propriile sale năzuințe - pentru realizarea unui „echilibru neegalat al gândului teoretic cu aplicarea lui practică”, pentru a fi deopotrivă „creatorul esteticii filozofice în cultura noastră” și „pilda invariabilă a oricărei activități critice”³⁴.

În 1963, în schimb, Vianu recurge tocmai la disocierea esteticianului Maiorescu de criticul și animatorul cultural, pentru a demonstra că, în ciuda „principiilor contestabile” vădite de „partea filozofică, generală” a operei sale, ca și de apartenența sa politică, liderul *Junimii* a avut o acțiune literară cu totul „lăudabilă”, „în sensul înălțării gustului artistic al vremii lui” și al „impunerii marilor scriitori”. Ba mai mult, admițând tacit dificultatea de a-l recupera în „istoria filozofiei”, Vianu susține chiar integrarea lui Maiorescu în „istoria literaturii române”, în calitate de „creator

³² Ion Ianoși, *Internaționala mea. Cronica unei vieți*, Iași, Polirom, 2012, p. 316.

³³ V. Notele la *Scrisori către Tudor Vianu (III)*, ed. cit.: „la Congresul scriitorilor din 18-23 iunie 1956, Tudor Vianu n-a figurat pe lista vorbitorilor, nici n-a fost «ales» în organele de conducere”, p. 396.

³⁴ Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., p. 349.

al stilului de idei”³⁵. Echivala această disociere, contrară opiniilor formulate în urmă cu două decenii, cu lepădarea de estetică a lui Vianu însuși, ca unuia căruia-i venea greu să creadă în acel moment că acest domeniu își va reveni?

Adevărul e că recuperarea lui Maiorescu a făcut infinit mai mult pentru critica literară decât pentru estetica autohtonă. Căci pe ușa deschisă în 1963 vor intra curând Lovinescu și Călinescu, iar principiul „autonomiei esteticului”, tradițional atribuit lui Maiorescu, a fost activat, în forme implicite și nedoctrinare, în practica criticii șaizeciste. Ion Ianoși remarcă, pe bună dreptate, că în anii '60, estetica „rămâne o ariergardă a avangărzii care se dovedește a fi din nou critica”³⁶. În această decadă, deocamdată, estetica înaintază inerțial, ca o disciplină universitară și dependentă dogmatic, legată de niște principii pe care estetica *implicită* în exercițiul curent al criticii contemporane le contrazicea nu o dată. Or, recuperarea esteticii lui Vianu va suferi de pe urma acestei distribuirii de forțe într-un mod pe care urmează să-l detaliem.

Așa cum spuneam, autorul *Introducerii în teoria valorilor* nu are o influență palpabilă – nici măcar conceptuală – în noua reorganizare de forțe din câmpul esteticii, cel puțin în prima fază, revoluționară și vehementă, a acestui proces. Totuși, o dată ce lucrurile încep să se așeze în această disciplină, dacă nu pe vechiul fâgaș interbelic, cel puțin în sensul normalizării ei pedagogice, era imposibil ca numele său să nu revină, în contextul reconsiderării ritualice a „contribuțiilor” autohtone din domeniu. Acest lucru se petrece, de fapt, chiar în primii ani de după moartea lui Vianu, însă pe un ton concesiv, selectiv și, nu o dată, condescendent, al cărei rezultat este o extremă simplificare a concepției sale estetice.

Oricum, ea nu reprezentase, nici măcar în condițiile libertății de expresie, o asemenea mostră de „idealism” sau „estetism” încât să fi devenit acum subiect tabu. Dimpotrivă, poziția lui Vianu fusese una de mijloc, încercând să concilieze partea „ideală” și cea „materială” a artei și condiționând manifestările artistice de multipli factori istorici și sociali. În lucrarea sa capitală, esteticianul recunoaște o autonomie (doar) relativă a artei, adăugând descrierii ei intrinseci perspective din plan „eteronomic” și „pantonomic”³⁷. Prin intermediul acestora din urmă, autorul demonstrează că relația artei cu societatea e departe de a fi superficială, ea alternând funcțiile de expresie, negare sau compensare. O complexă dialectică e implicată în acest proces, de la rolul artei de a exprima tendințele unui anumit grup social, la rolul invers de a exercita ea însăși o influență, de pildă, prin crearea propriului său public.

Tudor Vianu întindea în toate aceste direcții articulațiile fenomenului artistic din dorința de a oferi o imagine totalizatoare, de a găsi un echilibru al contrariilor. Relectura sa postbelică în

³⁵ Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., pp. 361, 363.

³⁶ Ianoși, Ion, „Estetica românească între critică și filosofie”, III, *Luceafărul*, 43, 27 oct. 1979, p. 6.

³⁷ V. Tudor Vianu, *Opere. 6. Studii de estetică*, ediție și note de Gelu Ionescu, București, Minerva, 1976, pp. 218-223.

spirit marxist recunoaște însă aici un efort - nedus până la capăt, dar semnificativ prin intenții - de a contracara pozițiile „idealismului”. Astfel că, mai degrabă decât reevaluat, Tudor Vianu este, într-un fel, scuza de o eventuală vină, de vreme ce „nu afirmă un punct de vedere strict autonomist; (...) nu poate fi încadrat în categoria tezelor clasic idealiste”³⁸, iar „concepția marxistă nu putea veni în contradicție, ba chiar era conformă cu concepția sa pluralistă”³⁹.

Recanonizarea oficială a esteticianului o marchează, în 1968, reeditarea tratatului său cu un masiv studiu introductiv semnat de Ion Ianoși, respectiv volumul lui Ion Pascadi, *Estetica lui Tudor Vianu*. Ambele studii reprezintă, cel puțin prin întindere și acoperire a problematiei, cele mai comprehensive comentarii de care a beneficiat până în acel moment sistemul estetic al lui Vianu. Ele sunt așadar cele care fixează posteritatea acestui sistem. Pentru a doua oară, e drept, dar într-un mod decisiv: alte comentarii pertinente de până atunci fuseseră fie fragmentare, risipite în presa de la momentul apariției/reeditărilor tratatului de până în 1945, fie publicate în momente nepropice unei circulații și asimilări publice (spre exemplu, studiul lui Al. Dima, *Gândirea românească în estetică*, a fost publicat în 1947, apoi reeditat în 1998 și 2003, când mai avea doar o valoare restitativă). Atât Ion Ianoși, cât și Ion Pascadi – esteticieni de școală nouă, de obediență, dar și de convingere marxistă – citesc sistemul lui Vianu în totalitatea articulațiilor sale, dar de o manieră inevitabil orientată în spiritul doctrinei oficiale.

Per ansamblu totuși, autorul *Esteticii* iese mai mult decât onorabil din această trecere prin sită, comentatorii săi străduindu-se – și reușind – să găsească puncte de contact cu estetica marxistă nu doar în declarațiile teoreticianului de „după Eliberare”, ci și în vechiul său tratat din 1934-1936. Ca principii de actualitate în acest sens, Ion Pascadi reține, de pildă, problematica valorilor, pe care Vianu evită să le reducă la „estetic”, abordarea „științifică” a procesului de creație, importanța acordată condițiilor receptării, sublinierea relației dintre „specificul național” și „constituirea universalului”. Comentatorul amendează, cu conștiinciozitate, devierile „idealiste” sau „spiritualiste”, evidente mai ales în modul în care Vianu descrie configurația operei de artă, dar nu se ferește să conchidă: „Concepția despre autonomia artistică [mai exact, despre relativitatea ei] este, de fapt, identică cu punctul de vedere al materialismului dialectic”⁴⁰.

Dacă Ion Pascadi nutrește și un anumit orgoliu secret al continuatorului, Ion Ianoși procedează la o analiză mai echilibrată, dar cu concluzii la fel de favorabile. Prefațatorul recunoaște că lui Vianu îi lipseau conceptele și o metodologie mai precisă pentru a urmări geneza și receptarea artei, însă apreciază considerabil faptul că el n-a rămas blocat în optica fenomenologică, încercând să o coreleze cu perspectiva sociologică. Totuși, deși selectează unele principii „foarte utile anume esteticienilor marxiști” – printre care cel al impurității esteticului sau

³⁸ Grigore Smeu, „Coordonate ale esteticii lui Tudor Vianu”, *Luceafărul*, X, 33, 19 aug. 1967, p. 3.

³⁹ V. Mogilescu, „Raportul dintre muncă și artă în estetica lui Tudor Vianu”, *Secolul 20*, 5, 1972, p. 64.

⁴⁰ Ion Pascadi, *Estetica lui Tudor Vianu*, București, Editura Științifică, 1968, p. 94.

al artei ca „muncă” -, într-un comentariu altminteri cât se poate de avizat, Ion Ianoși lasă și el impresia că investește mai mult în latențele decât în certitudinile sistemului estetic al lui Vianu. La urma urmelor, autorul *Esteticii* e lăudat mai degrabă pentru capcanele pe care le-a evitat decât pentru premisele pe care și le-ar fi concretizat: „La acest discipol al filozofiei germane sare în ochi proporționalitatea inversă dintre studiul fenomenelor artistice concrete și substanța metafizic-speculativă. (...) Își stăvilește gustul pentru abstracțiune. Într-o epocă în care iraționalismul făcea ravagii în diverse domenii ale filozofiei, această orientare realistă l-a ferit pe esteticianul român de excese, l-a apărut, chiar nemarxist fiind, de erori care să fi fost fatale viziunii sale de ansamblu. Datorită acestui realism, *Estetica* ne apare și astăzi viabilă (...).”⁴¹.

Cele două studii demonstrează așadar că autorul *Esteticii* a trecut cu succes proba confruntării doctrinare, fiind asimilat chiar ca precursor (improbabil!) al esteticii marxiste. În mod evident însă, această canonizare s-a bazat pe o recuperare selectivă și, uneori, pe o supralicitare a virtualităților teoretice implicate de sistemul lui Vianu. Nu în ultimul rând, a redus șansele unei relecturi critice a esteticii sale, o dată ce aceasta a fost adjudecată de partea dogmei. De altfel, putem observa că esteticienii marxiști îl laudă pe teoretician cam din aceleași motive pe care criticii șaizeciști i le impută: ceea ce primii apreciază ca deschidere teoretică, moderație și prudență, cei din urmă consideră „eclectism” și lipsă de originalitate. De pildă, discutând viziunea estetică implicată de studiile literare din volumul al treilea de Opere, Paul Georgescu observă că, deși Tudor Vianu „uneori asimilează necritic metode incompatibile”, el se dovedește capabil de o „largă comprehensiune” și chiar de o atitudine „integraționistă” care să-l ajute să facă saltul de la „idealismul filosofic” la „materialismul dialectic”⁴². Nici pe N. Tertulian nu îl deranjează „caracterul compozit al discursului teoretic”, faptul că el însumează „curente de gândire eterogene și adeseori adverse, de la programul fenomenologic de autonomizare a esteticului la metoda istorică”⁴³. Or, tocmai „eterogenitatea” discursului estetic al lui Tudor Vianu îi nemulțumea, în schimb, (în 1966 sau 1968) pe Nicolae Manolescu sau Adrian Marino. În momentul de atunci, ei își derivau obiecțiile în principal din raportarea la modelul călinescian, aflat pe un val de popularitate. Dar mefiența criticii noastre față de estetica lui Vianu se va menține, fiind confirmată și fortificată de asimilarea sa în spiritul doctrinei oficiale.

Cum se explică însă generozitatea cu care teoreticianul a primit, pe finalul anilor '60, gir marxist? În definitiv, așa cum o probează fragmentele citate, acest lucru s-a petrecut exagerând însemnătatea intuițiilor „sociologice” pe care le-ar fi avut Vianu. Căci „concilierea metodologică între fenomenologie și istorism” din *Estetica* nu reflecta o dorință conștientă de a depăși fundamentul neokantian, ci era motivată tocmai de încercarea de a „relansa șansele esteticii

⁴¹ Ion Ianoși, studiu introductiv la Tudor Vianu, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. XXV.

⁴² Paul Georgescu, „Tudor Vianu. Opere. 3”, *Luceafărul*, 41, 13 oct. 1973, p. 2.

⁴³ N. Tertulian, *Perspective contemporane*, București, Cartea Românească, 1981, pp. 6, 9.

filozofice într-o perioadă grevată de fragmentarismul statuat prin intuiționismul bergsonian”⁴⁴, ca și de un scrupul didactic – și tipic vianesc - de a acoperi totalitatea punctelor de vedere în domeniu. Cel mai probabil, recuperarea esteticii lui Vianu se datorează și conjuncturii din a doua jumătate a anilor '60 când linia - mult mai clar sociologică – Gherea-Ralea își pierduse din prestanță o dată ce toată lumea încerca să-și ia distanță față de „obsedantul deceniu”. În plus, ea reflectă însăși schimbarea de statut a acestei discipline, a cărei istorie nu avea cum face abstracție de unul din puținii săi sistematizatori autohtoni: „Comportamentul dogmatismului proletcultist față de estetică s-a exprimat antinomic: fie, o vreme, eliminând-o cu totul, ca pe o cenușăreasă cu virtuți insinuante, plină de primejdii, fie, mai apoi, îmbrățișând-o cu dragoste ca pe un soi de instrument emblematic întru promovarea dogmatismului însuși”⁴⁵.

Pe de altă parte, chiar dacă n-a mai elaborat niciun studiu în domeniu după 1948, Tudor Vianu a dat toate dovezile că și-ar fi schimbat concepția estetică în direcția cea bună. Nu altfel pot fi interpretate declarațiile de conformitate doctrinară cu care și-a presărat studiile literare din anii '50 și de la începutul anilor '60, nu altfel poate fi văzută distanța dintre autorul „Influenței lui Hegel în cultura română” și cel al triumfalistei dări de seamă despre „Originalitatea contribuției culturale a românilor”. În majoritatea studiilor autorului de după 1948, fie ele de stilistică, istorie literară sau comparatism, subzistă anumite problematice estetice (cum ar fi chestiunile „valorii”, „materiei” sau „universalității” artei). Acestea nu mai sunt sistematizate într-un corp coerent de doctrină, dar sunt, inevitabil, mult mai consonante retoricii oficiale. Aici, Tudor Vianu pare să-și fi agățat cu cea mai mare grijă un discurs de escortă cuprinzând declarații despre relația indisolubilă dintre „artă și viață”, despre importanța studierii „circumstanțelor sociale și istorice”, a adecvării conținutului operelor la mesajul „umanist” al socialismului etc.. Firește că autorul nu ajunge și să dezvolte toate aceste directive într-o practică exegetică corespunzătoare; ele există însă, măcar ca niște *memento*-uri, gata să fie culese de ideologii care să vadă astfel că și „concepția” estetică a fostului „idealist” Vianu s-a ajustat în direcția materialismului istoric. Nu întâmplător, volumul al doilea de Opere, cuprinzând cea mai mare parte a studiilor respective, va constitui, în anii '90, unul din principalele capete de acuzare cu privire la „schimbarea la față” a lui Tudor Vianu.

Pe lângă retorica ideologizată a studiilor literare postbelice ale lui Vianu, o retorică totuși generică, există un accent principal, mai degrabă noțional, care facilitează integrarea esteticii sale în noul orizont ideologic: e vorba de concepția artei ca „muncă”⁴⁶. Autorul *Esteticii* a folosit termenul în repetate rânduri încă din anii '30, în scopul de a descrie natura artizanală, construită a artei, bazată pe acțiunea conștientă a artistului. El sublinia în prefața la ediția a doua a tratatului:

⁴⁴ Mircea Muthu, *Studii de estetică românească*, ed. a II-a revăzută și adăugită, Cluj, Limes, 2014, p. 52.

⁴⁵ Grigore Smeu, *Istoria esteticii românești*, ed. cit., p. 244.

⁴⁶ V. Tudor Vianu, *Opere. 6. Studii de estetică*, ed. cit., pp. 188-193.

„Arta ne-a apărut ca o formă a muncii, ca un produs al lucrării de transformare a materiei. Fiind muncă, arta ni s-a părut a fi forma ei cea mai perfectă, aceea în care efortul lucrătorului ajunge să se odihnească în plenitudinea lucrului încheiat și armonios”⁴⁷. Viziunea sa, ca și conceptul ca atare, marcau opoziția fermă a lui Vianu față de curentele interbelice bazate pe credința în spontaneitatea, iraționalul sau inefabilul creației, un aspect care, în fond, a și contribuit la nepopularitatea sa.

Un deceniu și jumătate mai târziu, ideea „muncii” este aureolată de discursul marxist-leninist și devine, astfel, o adevărată parolă de trecere în noul context ideologic. Bineînțeles că între timp conotațiile s-au schimbat substanțial, iar în discursul de partid „munca” e departe de a se reduce la semnificația strict artistică. Cu toate acestea, termenul ca atare rămâne, iar noul său prestigiu postbelic trage după sine și teoria estetică a lui Vianu. O dată ce, grație liberalizării culturale, studiile sale estetice interbelice reintră în circuit, în ele poate fi regăsită „vederea realistă” despre artă pe care Tudor Vianu o argumenta în jurul conceptului „muncii”, mai exact – „înțelegerea artei ca producere conștientă de valori, ca efort de realizare intenționată”, scutită de „orice concepții mistice”⁴⁸. De altfel, fostul estetician va utiliza termenul cu o frecvență notabilă în studiile sale postbelice de stilistică. Putem bănuî, în acest sens, că insistența pe aspectul tehnic al stilului, bazat pe „prelucrarea conștientă a unei materii”, era menită să îl cauzioneze pe stilistician împotriva oricăror acuze de idealism care ar putea plana asupra acestui domeniu de cercetare a „formelor” artei.

Angrenată în toate conjuncturile pe care le-am descris mai sus, recuperarea esteticii lui Vianu a determinat însă și înțepenirea în zona dihotomiilor oficiale autonomie- heteronomie, artă – societate etc., a căror soluționare, până în 1989, putea fi rareori altfel decât previzibilă și clișeizată. Accentuarea componentei sociologice a însemnat, firesc, minimalizarea celei filozofice. Totuși, așa cum subliniază Petru Vaida în lămuritoarele comentarii despre *Opera filozofică a lui Tudor Vianu*, teoreticianul „și-a dat seama curând de caracterul problematic al unei estetici separată de filozofie”⁴⁹. Nu întâmplător, de îndată ce încheie tratatul de sistematizare și inventariere a domeniului, Vianu publică studiul *Filozofie și poezie* (1937), care, completat de *Semnificația filozofică a artei* (1941), lasă să se ghicească liniile unei alte estetici, mai personală, deschisă spre filozofie – generală și a culturii. Republicat în 1971, *Filozofie și poezie* pare totuși să fi rezonat mai bine cu spațiul criticii decât cel al esteticii postbelice: prefața lui Mircea Martin, de pildă, plasează discuția în cadrul hermeneuticii literare, pe baza unei „metafizici a poeticului” bazată pe

⁴⁷ Tudor Vianu, *Opere. 6. Studii de estetică*, ed. cit., p. 8.

⁴⁸ Al. Dima, „Tudor Vianu. O dominantă a esteticii și istoriografiei literare românești”, în idem, *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale*, București, Cartea Românească, 1973, p. 144.

⁴⁹ Petru Vaida, *Opera filozofică a lui Tudor Vianu. Aspecte*, București, Editura Enciclopedică, 2004, p. 149.

ideea experienței integrale cu care comentatorul era familiarizat și din lectura criticilor „conștiinței”⁵⁰.

Mircea Muthu a fost printre foarte puținii care să remarce în același volum „nervurile unui viitor sistem de filosofia culturii”, prin care „conceptele esteticii ar câștiga în extensiune și vivacitate”⁵¹. De altfel, pentru interesele de cercetare pe care și le configura atunci criticul clujean, avea de ce să fie relevantă teza lui Vianu despre „existența unui ethos unitar care leagă între ele și din aceeași direcție totalitatea manifestărilor unei culturi”⁵². Căci deși se va concentra pe estetică mai ales în partea a doua a carierei sale, Mircea Muthu căuta în acea perioadă o metodologie suplă care să-i permită să exploreze pe mai multe dimensiuni bazinul semantic al Sud-Estului Europei. Comparatismul, hermeneutica culturală și antropologia filozofică urmau să-i furnizeze, gradual, instrumentele necesare. Abordarea holistică, precum și înțelegerea pe verticală a „cadrelor de cultură”, în căutarea constantă a unei *forma mentis* ordonatoare, îl situează pe cercetătorul „balcanismului” în proximitatea intelectuală a lui Tudor Vianu. Totuși, maeștrii săi cei mai apropiați - cel puțin în studiile sale de imaginar literar și mentalități din deceniile opt și nouă - rămân D. Popovici și Nicolae Iorga, măcar pentru faptul că autorul *Esteticii* nu a apucat să-și concretizeze prea mult sugestiile în direcția morfologiei culturii.

Într-adevăr, merită să ne întrebăm, pe baza studiilor și filiațiilor semnalate mai sus, cum ar fi evoluat sistemul estetic al lui Tudor Vianu dacă mersul său organic nu ar fi fost întrerupt. Și-ar fi soluționat în cele din urmă tensiunea dintre „scientism și nostalgia metafizicii, dintre «nevoia de exactitate» și «nevoia de totalitate»”⁵³ în cea de-a doua direcție? Ultimele cursuri - „Problemele filozofice ale esteticii” (1944-1945), „Ideea de operă în filozofia generală și în estetică” (1947-1948) - publicate pentru prima dată abia în 1978, în volumul 7 al *Opereilor*, ar părea să îndreptățească un răspuns pozitiv. Cert este că tratatul din 1934-1936 nu intră în prea multe considerații privind natura metafizică a artei, concentrându-se, în schimb, pe urmele unor M. Geiger sau M. Dessoir, pe descrierea structurii și dinamicii obiectului estetic. Prin urmare, *Estetica* privilegiază încă perspectiva „scientistă”, un aspect pe care îl observă și Gelu Ionescu în notele ediției corespunzătoare din *Opere*. Această perspectivă i-a asigurat lui Vianu o aclimatizare mai blândă în celălalt scientism, de tip socialist, care a salutat, așa cum arătam, felul în care teoreticianul evită să se încurce în „abstracții metafizice”. Însă, în ciuda revalidării ei *de facto*, aceeași direcție a rămas mai puțin productivă în filiații și continuități.

⁵⁰ V. studiul introductiv „Simetria revelată a ideilor sau Tudor Vianu despre filozofie și poezie”, în Tudor Vianu, *Filozofie și poezie*, București, Editura Enciclopedică română, 1971, pp. I-XXVI.

⁵¹ Mircea Muthu, „Tudor Vianu și dezideratul sistemului”, *Steaua*, XXIII, 13, 1-15 iulie 1972, p. 10.

⁵² Tudor Vianu, *Opere. 1. Scrieri literare*, ed. cit., p. 77.

⁵³ Petru Vaida, op. cit., p. 145.

Acest lucru se datorează, înainte de toate, faptului că estetica sistematică, de tipul celei reprezentate de Vianu, rămâne un gen puțin frecventat în condițiile culturii național-comuniste. Astfel, chiar dacă producția editorială din domeniu sporește încă din debutul anilor '70, vom observa că ea înregistrează multă maculatură, îndeosebi manuale (menite inclusiv „oamenilor muncii”), antologii, istorii ale „curentelor contemporane”, conturând astfel un peisaj ce ar putea fi caracterizat mai ales prin zgomot de fond. Cel mai adesea, esteticienii români evită să propună ceea ce ar putea părea un sistem propriu, refugiindu-se, în schimb, în istorii și panorame ale „ideilor estetice”. Pe de altă parte, înflorirea „societății multilateral dezvoltate” aduce în discuție noi problematici estetice, cum ar fi cele determinate de climatul tehnico-științific, de urbanism, industrializare sau efectul mijloacelor de comunicare. Unor astfel de contexte, estetica lui Vianu nu are, evident, ce să le spună: „a opera cu sistemul de noțiuni specific esteticii lui M. Dragomirescu sau chiar, mai apropiat de noi, al lui E. Lovinescu ori T. Vianu pare, de la început, un efort sortit eșecului”⁵⁴.

Nu e vorba aici numai de condițiile culturii socialiste: în a doua jumătate a secolului XX, și pe plan internațional estetica generală e în scădere de formă, eclipsată atât de teorii holiste precum structuralismul, cât și de atacul inițiat de postmodernism la adresa marilor narațiuni. De altfel, și pe plan local, mai ales din a doua jumătate a anilor '70, estetica e concurată tot mai mult de semiotică, instituționalizată ca linie propriu-zisă de studiu, o disciplină mult mai atractivă prin limbajul ei tehnic și dezideologizat și prin aparențele ei moderne.

De-a lungul deceniilor opt și nouă, în estetica sistematică rămân să-și încerce forțele mai puțini autori, precum Ion Ianoși, Ion Pascadi sau N. Tertulian. Or, genul pe care îl practică, precum și formația lor (cel puțin primii doi fiind esteticieni de a doua generație, mai emancipată), face ca în cazul acestor autori referința la Tudor Vianu să fie semnificativă. Ei nu pot să nu susțină linia estetică istorică și sociologică, dar nici nu pot face abstracție de presiunea „estetismului” care, dinspre partea criticii literare, devenise deja, de la sfârșitul anilor '60, o modă tacită, dar implicită. Prin urmare, vor elabora în marginea dialecticii autonomie-heteronomie, pentru care reperul cel mai valabil în cultura noastră rămânea autorul *Esteticii*, cu „balansul și subtilul său echilibru final între poziții estetice antitetice”⁵⁵.

Ion Ianoși rămâne cel mai consecvent – și relativ coerent – susținător al „impurității artei” în spațiul autohton. Or, în studiul introductiv din 1968, autorul considera drept „una din laturile cele mai viabile” din sistemul lui Tudor Vianu tocmai „opозиția față de purismul estetic”, argumentarea „funcțiilor totalizatoare ale artei” și „asocierea feluritelor valori în atitudinea estetică”⁵⁶. Nu în alți termeni – decât, eventual, mai alambicați - își va expune Ion Ianoși propria

⁵⁴ Gh. Achiței, „Estetica în învățământul superior”, *Era socialistă*, 8, aprilie, 1973, p. 18.

⁵⁵ N. Tertulian, „Estetica lui Tudor Vianu”, *România literară*, 26, 29 iunie 1978, p. 8.

⁵⁶ Ion Ianoși, Studiu introductiv la Tudor Vianu, *Estetica*, ed. cit., pp. XIX-XX.

poziție, zece ani mai târziu: „Autonomă în finala ei ființare, arta se constituie și se structurează drept cea mai neautonomă dintre activitățile spiritului, integrând în țesătura ei nenumărate «corpuri străine» din care se regenerează. (...) Specificul absoarbe tot ce este nespecific”⁵⁷. Pe de altă parte, autorul *Romanului monumental* exprimă și el, prin prisma solidelor sale lecturi filozofice, oscilația lui Vianu între „filozofie și știință”, întrebându-se „dacă nu e posibilă unificarea celor două linii ale esteticii?”⁵⁸. Nu întâmplător, Ianoși a semnalat și el, deși oarecum în trecere, promisiunile esteticii mai filozofice pe care studiile lui Vianu de după tratat o prefigurau și pe care „nu din vina sa n-a putut-o autorul duce până la capăt”⁵⁹. De fapt, putem deduce că mai mult decât vreun set de principii despre „estetic” – pe care Vianu i le putea eventual valida, nu și inspira – Ion Ianoși a admirat la înaintașul său în special apetența sa filozofică. Faptul că cei doi esteticieni de generații diferite nu împărtășeau toate sursele respectivei formații nu l-a împiedicat pe cel mai tânăr să regrete, ca pe o „traietorie deviată”, faptul că Tudor Vianu a fost obligat în perioada postbelică să abandoneze „filozofia” în favoarea „filologiei”⁶⁰.

Ion Pascadi, pe de altă parte, e un continuator mai în literă, nu doar în spirit, al esteticianului căruia îi dedica o monografie în 1968. Nu doar pentru că revine mereu la dialectica valorilor estetice, pe care o deslușea în opera teoreticianului interbelic. Dar și pentru că obișnuiește să se exprime – și să-și organizeze capitolele – în dualisme („Social și Individual”, „Erudiție și Creație” etc.). Sau pentru că repetă, fără să-și dea seama, opinia lui Vianu despre „critica apreciativă” menită să întâlnească estetica „prin plafonul și culminarea sa”⁶¹: „valorificarea artistică nu este un moment aprioric, ci unul aposterioric: confirmă sau infirmă o estetică”⁶². Oricum, fiind destul de activ publicistic (până în 1979) și autor al câtorva volume de circuit didactic (cum ar fi *Arta de la A la Z*), Ion Pascadi a contribuit, la rândul său, la difuzarea unor referințe la Vianu, reactualizând inclusiv mai puțin cunoscutul concept al acestuia de „pantomie”, care viza influențele artei asupra culturii materiale (în *Artă și civilizație*, 1976).

În concluzie, oarecum ca și în cazul stilisticii, posteritatea estetică a lui Vianu s-a consumat îndeosebi pe plan universitar: ea a presupus instituirea teoreticianului drept clasic al disciplinei, însă a fost mai puțin fertilă în autentice dezbateri și dezvoltări intelectuale. Cea mai importantă continuitate în estetica postbelică – doar parțial emancipată, în mare încă puternic dependentă de dogmă – a constituit-o teza impurității valorilor artei, *validată prin* sistemul lui Vianu, dar *nu derivată* din acesta. A doua receptare a esteticii lui Vianu nu a fost, din acest motiv, mai fericită decât cea dintâi, interbelică. Pentru că în ambele cazuri, critica literară, genul cel mai dinamic și

⁵⁷ Ion Ianoși, *Estetica*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 75.

⁵⁸ Ion Ianoși (coord.), *Estetica filozofică și științele artei*, București, Editura Științifică, 1972, pp. 50-51.

⁵⁹ Ianoși, Ion, „Estetica românească între critică și filosofie”, I, *Luceafărul*, 41, 13 oct. 1979.

⁶⁰ Ion Ianoși, „«Ultimul» Vianu”, *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 578, 31 iulie 2001, p. 11.

⁶¹ V. Tudor Vianu, *Opere. 6 Studii de estetică*, ed. cit., p. 403.

⁶² Ion Pascadi, *Estetica între știință și artă*, București, Albatros, 1971, p. 188.

valoros al scenei noastre intelectuale, a rămas, cu puține excepții, indiferentă la sugestiile sistemului respectiv.

De fapt, receptarea postbelică a esteticii lui Tudor Vianu pare să se fi împărțit și mai tranșant între „profesioniști” – majoritatea mai mult sau mai puțin conformi liniei oficiale – și critici. Cei dintâi sunt departe de a avea cota de care, de la jumătatea anilor '60, beneficiază cei din urmă, fapt care îi face să constate cu vădită nemulțumire: „Peisajul criticii contemporane tinde câteodată să ofere imaginea unui hiatus iremediabil între critica profesională, aplicată și operele sistematice ale esteticii filozofice”⁶³. Așa cum remarcam deja, prestigiul „estetismului” critic a împins și estetica, în continuare sub oblăduire marxistă, să reconsidere, din anii '70, mai accentuat chestiunea unui „specific” al artei.

Oricum, în ce privește estetica lui Vianu, paradoxul e că exact motivele care au făcut-o recuperabilă ideologic au decuplat-o, începând cu anii '60, de la orizontul estetic al celei mai mari părți a criticii noastre. În climatul modelat de revenirea călinescianismului, cu imaginea sa „inefabilă” despre creație, ca și de ascensiunea principiului autonomiei esteticului, teoria raționalistă și estetic-relativizantă a lui Vianu pare, cum s-ar zice, din alt film. Nu întâmplător, la reeditarea studiilor sale estetice – o parte în *Postumele* din 1966, apoi în volumul compact din 1968 – criticilor români le atrag atenția mai curând carențele stilistice din discursul teoreticianului – considerat impersonal, fad, de „tristă erudiție” –, și mai puțin propozițiile sale metodologice. Ambivalența acestora în problema autonomiei artei nu le face demne de interes în lumina noilor aspirații critice de după liberalizarea culturală. Ideile estetice ale lui Vianu par mai apropiate de pozițiile oficiale ale marxismului decât de cele neoficiale, dar implicite și active, ale criticii literare curente. Bineînțeles că, dincolo de cazul particular al lui Vianu, aici e vorba de o reticență mai generală față de disciplina esteticii, un domeniu de aspect dogmatic și cu obligații corespunzătoare, unul „ce pare multora închis posibilităților de tratare originală”⁶⁴. Critica noastră postbelică reiterează astfel neîncrederea generației interbelice – mai exact, a lui Călinescu și Lovinescu – față de șansele unei „estetici științifice”, un scepticism întărit de controlul dogmatic pe care această disciplină nu îl poate acum evita.

Deschiderile lui Vianu vizând funcțiile sociale ale artei nu ar fi fost, totuși, lipsite de justete metodologică și de aplicabilitate critică, dacă ne gândim, de pildă, la dezvoltările aduse de teoriile postbelice ale receptării. Tot un sistem interbelic centrat pe relativizarea esteticului (desigur, într-un mod cu multe deosebiri față de concepția teoreticianului român), cel al praghezului Jan Mukarovsky a fost redescoperit, începând cu anii '70, de noua critică sociologică, de școala semiotică sovietică și franceză. De asemenea, în cazul italian discutat deja în capitolul despre

⁶³ N. Tertulian, *Critică, estetică, filozofie*, București, Cartea românească, 1972, p. 7.

⁶⁴ G. Dimisianu, „Estetică activă”, *România literară*, 30, 24 iulie 1975, p. 11.

stilistică, colapsul așa-numitei „dictaturi croceene” s-a parafat prin constituirea unei estetici semiotice de orientare sociologică. În fine, estetica lui Tudor Vianu ar fi putut fi implicată într-o astfel de reformă critică: într-un număr din 1973 al revistei *Cahiers roumains d'études littéraires*, dedicat sociologiei literare, Mircea Zăciu și Edgar Papu exemplifică „relația dintre literatură și societate în critica românească” tocmai prin *Estetica* fostului profesor⁶⁵. Din păcate, în cultura noastră literară postbelică, sociologia nu a putut fi disociată, în termeni productivi critic, de marxism. Semnificativ, în exemplul menționat, e că, o dată ce detaliază viziunea esteticianului despre funcțiile multiple ale artei, despre influența ei socială sau „crearea unui public”, Mircea Zăciu formulează o concluzie care, în locul unei deschideri, are efectul unui blocaj: „Vederile lui Tudor Vianu întâlnesc astfel pozițiile contemporane marxiste cu privire la raportul între literatură și existența socială”⁶⁶. Recunoscută la nivel convențional, eventual atunci când situația sau publicația o cerea, chestiunea „eteronomiei” artei, cum îi spunea Vianu în 1936, rămâne, totuși, abandonată în practica noastră critică, cu foarte puține excepții (dintre care, fără o filiație directă cu Vianu, se evidențiază Paul Cornea). Exegeza literară postbelică – și e o chestiune pe care o dezbat câteva studii recente precum cele ale lui Alex. Goldiș (2011) - a selectat metodele critice care puteau îmbogăți analiza textuală, dar s-a ferit, în genere, dincolo de admisiunile de circumstanță, de problematizarea aspectelor extra-textuale.

Iată că și aceste motivații ne aduc la o aceeași concluzie privind posteritatea discriminatoare a lui Tudor Vianu: așa cum observa, cu vădită nemulțumire, editorul Gelu Ionescu în postfața la *Studii de literatură universală și comparată* – referindu-se, putem deduce, la critica literară - aceasta a tins să facă abstracție de primordialitatea (principală, nu doar cronologică) a esteticii în sistemul de idei al autorului. Mai mult, ea a făcut abstracție de faptul că *genul ca atare* al esteticii sistematice nu poate fi judecat prin *genul ca atare* al criticii literare. Nicolae Manolescu, dar nici Adrian Marino, Gabriel Dimisianu sau Lucian Raicu, nu comentează în vreun fel principiile „heteronomice” ale autorului *Esteticii*, dar analizează cu prisosință stilistica discursului său, când nu chiar tipul de personalitate al teoreticianului.

Desigur, autorul *Arcei lui Noe*, cel puțin, continuă să vadă lucrurile prin Croce-Călinescu, așadar - să confunde estetica în critică (mai degrabă decât invers), reducându-le pe amândouă la rădăcina intuiționistă. Așa că, atunci când recenzează *Estetica* lui Vianu reeditată în volumul de *Opere*, cronicarul nici măcar nu se arată dispus să „analizeze ideile esteticianului”, de vreme ce acestea nu-i confirmă premisa că „reflecția estetică traduce un contact imediat cu arta (...). Forma gândirii lui Tudor Vianu (...) este una a medierii permanente. Obiectul i se înfățișează prelucrat de comentarii anterioare. (...) Croce este un estetician original, care scrie istorie pentru a-și justifica

⁶⁵ V. *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1, 1973.

⁶⁶ Mircea Zăciu, „La critique roumaine et la relation littérature-société”, *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1, 1973, p. 15.

teoria; Vianu este mai ales un istoric: eclectic fiindcă nu se raportează aproape niciodată la termenul stabil și exigent al unei singure teorii”⁶⁷.

Fără îndoială, pe lângă păcatul de a nu fi Croce, Tudor Vianu se mai făcea vinovat și de a fi validat anumite teze despre „impuritatea” artei. Amestecul ideilor sale estetice cu litera de lege marxistă reprezintă un alt factor, unul esențial, care a diminuat popularitatea critică a sistemului său. Gheorghe Grigurcu confirmă implicit această rezervă în câteva articole dedicate lui Vianu din anii '90. Cronicarul reia tonul de-a dreptul compătimitor pe care-l folosea Manolescu în 1966, și vede în fostul profesor „un blând dinozaur livresc”, o „victimă de vază”, „lipsită de apărare” și „pasibilă de manipulare (...) Demagogiei comuniste îi pune la îndemână o concepție dedusă din clasicism. Nici n-a fost nevoie a-și schimba prea mult concepțiile anterioare (cum făcuse, bunăoară, G. Călinescu) pentru a da impresia că i se conformează”⁶⁸; „În anii săi târzii, [Tudor Vianu] neagă orice sens transcendent al creației..., relația cu munca fiind utilizată ca verigă de legătură cu concepția oficială, precum o relativ onorabilă formulă de integrare în materialismul istoric”⁶⁹. Din opiniile de aici nu e prea clar, totuși, ce anume consideră criticul *României literare* mai greu de tolerat: faptul că Vianu s-ar fi compromis ideologic ori faptul că teoreticianul „nega orice sens transcendent al creației”? Căci pentru un critic al esențelor ca G. Grigurcu cea de-a doua vină nu e deloc mai ușor de spălat decât cea dintâi.

În fine, e de la sine înțeles că viziunea estetică a lui Vianu privind sincretismul valorilor artei n-ar fi avut șansa să fie productivă critic decât în condiții de libertate ideologică. Aceasta a venit, din păcate, cam târziu pentru ca sistemul teoreticianului din interbelic să-și mai fi păstrat, în genere, actualitatea. Ecoul său nu s-a pierdut, totuși, în contextul multiplelor revizuiți postdecembriste ale valorilor literare postbelice. O demonstrează chiar unul din criticii care a reflectat și cartografiat cu cea mai mare acribie acest fenomen: Ion Simuț. Spiritul ponderat, niciodată prea provocator, niciodată prea conservator, al criticului orădean, ca și apetența sa neostoită pentru tipologii și clasificări aveau de ce să se întoarcă la scrierile mereu cumpănite ale lui Tudor Vianu.

În studiile din volumul *Reabilitarea ficțiunii* (2004), Ion Simuț propune o „clasificare” a „tendințelor în proza românească contemporană” recurgând la vechile idei ale esteticianului despre proporția „extraesteticului”: „Valoarea estetică este o valoare de confluență și de sinteză, ne spune Tudor Vianu, rezumând în *Estetica* sa o orientare moderată de înțelegere a esteticului. În ea se întâlnesc mai multe conținuturi subsumate unei valori-scop”⁷⁰. Ion Simuț este, firește, un istoric literar cu scrupulul de a nu lăsa să-i scape vreun factor al fenomenului literar. Prin urmare, deși

⁶⁷ Nicolae Manolescu, „Teorie și istorie a ideilor”, *România literară*, 26, 29 iunie 1978, p. 9.

⁶⁸ Gheorghe Grigurcu, „Despre «taina» lui Tudor Vianu”, *România literară*, 19, 18-24 mai 1994, p. 13.

⁶⁹ Gheorghe Grigurcu, „Clasicismul în fața istoriei”, *România literară*, 51-52, 24 dec. 1997-13 ian. 1998, p. 21.

⁷⁰ Ion Simuț, *Reabilitarea ficțiunii*, București, Editura Institutului Cultural Român, p. 80.

aprecierile sale sunt finalmente calitativ-estetice, el evită în inventarierea fenomenelor să supraliciteze esteticul, aducând mereu în discuție, așa cum e și firesc pe acest plan, conlucrarea factorilor politici, morali, biografici etc. Criticul e, totuși, conștient de riscul de a confunda aceste „valori” de ordin diferit, cu atât mai mult cu cât panoramează un teren – literatura șaizecistă și post-șaizecistă – care a fost răscolit, după 1989, din felurite perspective extra-estetice. Lucrurile nu-i sunt însă nici dânsului prea ușor de tranșat, exprimându-se imprecis atunci când, de pildă, delimitează operele „cu accentul pus asupra conținutului de valori extraestetice” sau cele în care „o anume valoare nu e îndeajuns subordonată esteticului”⁷¹.

Oricum, dincolo de pregnanța clasificărilor, relevant pentru cercetarea de față rămâne modul în care acest critic al „actualității” revine la pluralismul valoric al literaturii sugerat de Tudor Vianu: „Realizate deplin – scrie Tudor Vianu – sunt numai operele în care forma și conținutul fuzionează în intuiția lor concretă, adică operele simbolice. Reflexe istorice, politice, sociale, filosofice, morale ale realității fuzionează în complexitatea valorii estetice, prin refuzul univocității”⁷². În fond, o atare concepție sintetică se potrivește foarte bine „romanului total” al cărui suport (poate și „rapsod”, cum îi spunea o dată Paul Cernat) rămâne criticul ardelean. În astfel de romane „totalizatoare” de valori încearcă el să identifice producțiile de vârf ale prozei contemporane, de la Preda la Cărtărescu.

Pluralismul valoric al literaturii rămâne, totuși, o chestiune abordată circumspect în critica noastră, chiar și atunci când ea e acceptată principial. Modul generic – declarativ, dar neproblematizant - în care Ion Simuț amalgamează factorii „extraestetici” demonstrează încă o dată acest lucru.

⁷¹ Ion Simuț, op. cit., p. 68.

⁷² *Idem*, p. 83.

IV. DESCHIDERILE COMPARATISMULUI

Activitatea comparatistă a lui Tudor Vianu este rezultatul unui viraj obligatoriu, provocat de transformarea catedrei de estetică și critică literară (care fusese desprinsă oficial din cea de sociologie, etică și estetică abia în 1939), în catedra de literatură universală, prin reforma învățământului din 1948. Ca atare, ea are toate semnalmentele unui domiciliu obligatoriu, nefiind vorba de o simplă schimbare de titulatură, ci de o certă restrângere a orizontului speculativ. Profesorul nota cu amărăciune în 1952 pregătindu-și cursurile: „cel puțin l-am reluat pe Homer și am mai ciugulit ceva din tragici. Prânzuri regești... Păcat însă că trebuie să-i supunem la atâtea decantări”⁷³. Sentimentul e confirmat de impresia lui Nicolae Balotă după o întâlnire cu Vianu din aceiași ani despre un „biet profesor obligat de o programă analitică, alcătuită de niște semidocti, să galopeze prin istoria universală a literelor, să vorbească doar o oră despre Eseurile lui Montaigne și să-l lichideze într-o altă oră pe Shakespeare. ... inevitabil superficial gonind astfel peste secolele literaturii universale, și ca atare neputând depăși în cursurile sale un nivel gimnazial”⁷⁴.

Cu intermitențele provocate de tracasările la care este supus la începutul anilor 50, Vianu își ține totuși cursul până la finalul vieții, fixându-se astfel în conștiința literară a tinerelor generații în primul rând ca titular al acestei discipline, grație și faptului că beneficiază acum de o audiență extrem de extinsă. Numeroase relatări ale studenților din epocă, majoritatea – viitori critici șazecești, confirmă concluzia că acesta ar fi fost „cursul cel mai frecventat din facultate”⁷⁵. Echipa sa de lectori e formată din Edgar Papu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Vera Călin, ulterior Matei Călinescu. Un nucleu de cercetare se constituie la Cercul de Literatură Universală coordonat de Edgar Papu, o parte din membrii căruia vor migra, după arestarea coordonatorului în 1960, la Cercul de Stilistică și Poetică inițiat de Vianu, alături de Al. Rosetti și Mihai Pop.

Între 1954-1963, Tudor Vianu și-a completat obligațiile didactice printr-o serie de micromonografii despre mari scriitori străini, dar și printr-unele articole teoretice, reunite în volumul din 1963, „Studii de literatură universală și comparată”. Ele ar îndreptăți ideea că profesorul și-a luat în serios sarcina (impusă, de altfel) de (re)organizare a acestui domeniu de cercetare, ai cărui practicieni autohtoni și sporadici din perioada interbelică nu trecuseră în genere de stadiul primitiv al căutării influențelor. Într-adevăr, comparațiștii din primele generații postbelice de la catedrele universitare autohtone - ca Vasile Voia (Cluj), Al. Dima (Iași), Victor Iancu (Timișoara), ultimii doi foști elevi – au recunoscut în Tudor Vianu un „ctitor” incontestabil

⁷³ *Scrisori către Tudor Vianu. III. (1950-1964)*, ed. cit., p. 368.

⁷⁴ Nicolae Balotă, *Caietul albastru I*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998, p. 115.

⁷⁵ Simona Iacob, „Tudor Vianu. Repere biografice și de activitate universitară”, *Caiete critice*, 8-9, 2008, p. 42.

al domeniului, considerând că „la finele anilor '50, el avea conștiința clară a existenței unei discipline autonome numite literatură comparată”⁷⁶.

Pe de altă parte, discipoli și mai apropiați profesorului, ca Edgar Papu sau Gelu Ionescu, observă că apetența evidentă a lui Vianu s-a îndreptat spre zona de mai largă respirație a istoriei ideilor, față de care comparatismul ar fi rămas „secundar din punct de vedere teoretic, nu (...) o opțiune firească și liberă, în sens de necesitate interioară, ci o soluție de supraviețuire temporară”⁷⁷. Gelu Ionescu sugerează chiar că exagerarea importanței întemeietoare a lui Vianu în comparatismul literar românesc ar fi greșită, în măsura în care ea distorsionează vocația autentică a profesorului pentru filosofia culturii sau istoria ideilor; el își bazează această obiecție pe observația că, de fapt, autorul „recomandă și teoretizează comparatisticii o cale care iese, net și fără dubii, din cadrul disciplinei propriu-zise”⁷⁸.

Este adevărat că, într-o succesiune istorică neaccidentată, autorul *Filosofiei culturii* nu ar fi ajuns neapărat să se exercite cu aplicație în problemele de metodă ale comparatismului, dacă ne gândim că, în studiile sale interbelice, materialul din literatura universală funcționa mai degrabă ca suport ilustrativ în argumentații de natură estetică, filosofică sau istorico-literară. În mod evident, Vianu se simte în noua sa catedră universitară ca într-o cămașă cam strâmtă, nu degeaba îi scapă la un moment dat mărturisirea că „aș dori pentru studenții mei de azi să studieze mai multă filozofie, întreaga istorie a ideilor”⁷⁹. Nemulțumiri față de limitele disciplinei al cărei reprezentant devenise exprimă profesorul și în studiul „Antichitatea și Renașterea” (1957), unde se plânge de spațiul restrâns acordat, de practicienii acestui domeniu, „influențelor interne, geniului original al scriitorilor și răsfrângerii împrejurărilor speciale ale locului și timpului în care o operă a apărut”⁸⁰.

Desigur, analogia și comparația constituiau deja procedee analitice frecvente și organice în întreaga operă anterioară a lui Tudor Vianu, fie că îi serveau predilecția pentru stabilirea de tipologii, fie că îl ajutau să individualizeze un autor sau o temă. În *Poezia lui Eminescu* (1935), de pildă, exegetul face un excurs în „istoria comparată a literaturilor” tocmai pentru a surprinde cu mai multă pregnanță modul specific în care lirismul eminescian își apropiază o sumă de motive romantice. Iar studiul „Influența lui Hegel în cultura română”, în ciuda titlului de rezonanță pozitivistă, urmărește, de asemenea, să circumscrie specificitatea – locală și, în cazul maioreșcian, personală – a felului în care se recompun „idei” filozofice împrumutate.

⁷⁶ Vasile Voia, „Modelul comparatist”, *Steaua*, 1, ianuarie 1998, p. 25.

⁷⁷ Gelu Ionescu, postfață la secțiunea de literatură universală și comparată pentru volumul de *Opere. 10-11*, publicată – întrucât semnătura autorului fusese interzisă după plecarea sa din țară – ca Anexă în *Opere. 14*, ed. cit., p. 657.

⁷⁸ Idem, p. 663.

⁷⁹ Tudor Vianu, „Idei trăite”, în *Opere. 1. Scrieri literare*, ed. cit., p. 135.

⁸⁰ Tudor Vianu, *Opere. 10. Studii de literatură universală și comparată*, ediție de Gelu Ionescu și George Gană, note de George Gană, București, Minerva, 1982, p. 156.

Dar dincolo de astfel de exemple practice, nu putem trece cu vederea faptul că Vianu subordonează arsenalul comparatist unor obiective de istorie literară și istorie a ideilor. O tendință similară de a atribui comparatismului o „valoare utilitar-auxiliară”⁸¹ rămâne manifestă chiar și după ce profesorul se trezește titular de disciplină. Nu întâmplător, el preferă și acum noțiunii ca atare de „literatură comparată” vechea formulă „istorie comparată a literaturilor”, pe care o mai utilizase în studiul despre Eminescu din 1935, sau o scufundă pur și simplu în domeniul mai generos al „literaturii universale”: „Literatura universală este o totalitate; literatura comparată este metoda prin care explicăm geneza acestei totalități”⁸².

Postularea „literaturii universale” – înțeleasă ca sumă a vârfurilor literare – drept orizont al comparatismului decurge din dificultatea lui Vianu de a renunța la problema valorii, centrală în sistemul său filosofic și estetic. Mircea Anghelescu va observa foarte bine că aceasta e o „limită” a viziunii profesorului, din perspectiva dezvoltărilor ulterioare ale comparatismului. Căci ea „nu lasă decât prea puțin loc discuției în legătură cu caracterul semnificativ al operei literare (din punct de vedere social, ideologic, cultural etc.), principala descoperire a comparatismului din ultimele decenii care l-a împins firesc spre domeniile sociologice ale receptării, modei, mentalităților etc., direcții care și-au clarificat, de fapt, obiectul abia după moartea lui”⁸³.

Întâietatea acordată valorii se asociază, de fapt, în cazul lui Vianu, cu o concepție doar parțial negociabilă despre unicitatea literară. Acest principiu de sorginte romantică revine fără greș în toate studiile sale, de estetică, istorie literară, stilistică sau comparatism, coexistând - în genere, fără contradicții – cu cealaltă dominantă a gândirii sale, de tip clasicist, care îl conduce spre sistem și tipologizare. Căci deși autorul admite utilitatea, și necesitatea, comparației sau tipologizării, el nu înțelege aceste proceduri ca scopuri în sine, ci mai degrabă le pune la bătaie pentru a reliefa mai bine individualitatea obiectului artistic. Or, ambele idei – a valorii și a unicității – sunt obstacole serioase în calea cercetării comparate.

Pe de altă parte, tocmai perspectiva lor îl impulsionează pe Tudor Vianu să găsească o cale de a depăși ceea ce, la momentul respectiv și în viziunea profesorului, constituia comparatismul tradițional factologic. Astfel, dorința de a restitui privilegiile valorii și unicității îl determină pe autorul *Studiilor de literatură universală și comparată* să formuleze o polemică susținută împotriva vânătorii de „surse și influențe”, fapt ce are două importante consecințe comparatiste. În primul rând, grație și apetenței pentru istoria ideilor și pentru dezvoltări filosofice, Vianu pune în evidență nu „raporturile de fapte” cuantificabile, ci raporturile de idei, construcția unei teme,

⁸¹ Mihaela Ursa, *Identitate și excentricitate. Comparatismul românesc între specific local și globalizare*, București, Muzeul Național al Literaturii Române, 2013, p. 75.

⁸² Tudor Vianu, *Opere. 11. Studii de literatură universală și comparată*, note și postfață de George Gană, București, Minerva, 1983, p. 580.

⁸³ Mircea Anghelescu, *Lectura operei*, București, Cartea Românească, 1986, p. 200.

structurile comune mai multor spații culturale etc. Din acest motiv, profesorul poate fi considerat inițiatorul unui „comparatism tipologic”, diferit de cel „genetic”, o metodă menită să „pună în valoare factorul unificator, comunitar, dincolo de deosebiri și influențe, (...) un comparatism al identității care accede la generalizare”⁸⁴. În al doilea rând, evitarea factologiei îl conduce firesc spre tendința de a situa accentul nu pe sursa influenței, ci pe recipientul respectivei influențe, adică pe ceea ce teoriile postbelice din domeniu vor numi „factorul receptor”.

Trebuie observat însă că Vianu situează pe poziția receptorului atât scriitorul individual, cât și ansamblul literaturii naționale asupra căreia se exercită anumite influențe. „Naționalul” primește, astfel, o relevanță sporită în cadrul „universalului”. Este evidentă, în acest sens, încercarea autorului de a reveni, în majoritatea studiilor sale despre scriitori străini, la cadrul literar autohton, după cum sunt uneori prea evidente tonurile triumfale în care pictează valoarea „universală” a unor scriitori români (ca în studiul *Arghezi, poet al omului*). Firește că Tudor Vianu introduce aceste nuanțe înainte de virajul „național” și ulterior „naționalist” pe care politica culturală oficială îl face din a doua jumătate a anilor '60 – și fără legătură directă cu excesele acestora. Pe de altă parte, această orientare a lui Vianu rezonază foarte bine cu obsesia pentru „specificul național” a tuturor practicienilor noștri din domeniu din jurul momentului respectiv⁸⁵.

Al. Dima, urmaș al profesorului la catedra de literatură universală și comparată, dar și reprezentant tipic al unei linii comparatiste conformiste, de școală, va fi unul din cei mai neobosiți promotori ai „specificului”. Ilustrativ în acest sens este, de pildă, volumul *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale* (1973). Dima se ocupă aici fie de aspectele specific românești ale curentelor literare internaționale, fie de „curente” care aparțin exclusiv literaturii române (pașoptismul, eminescianismul etc.), dar reușește să supraliciteze, din toate părțile, caracterul diferențial al „naționalului”.

Încă și mai semnificativă, prin prisma binecunoscutelor dezvoltări istorico-literare ulterioare, este receptivitatea lui Edgar Papu la problematica națională din studiile lui Vianu. Viitoarea personalitate emblematică a protocronismului remarcă modul în care profesorul extinde „atitudinea prețuitoare de la diferite cazuri individuale la planul mare al grupului național. [Printr-un] interes național și patriotic asupra istoriei literare, Tudor Vianu se străduiește să arate nu numai că literatura română are un timbru specific al ei, dar și că el reprezintă un glas și un mesaj propriu pe lume”⁸⁶. Această „moștenire” s-a fixat destul de puternic în receptarea lui Vianu din a doua jumătate a anilor '60 – moment de consolidare a mitologiei național-comunismului -, dovadă că remarca lui Papu o repetă aproape cuvânt cu cuvânt și Pompiliu Marcea: „e meritul lui Tudor Vianu de a fi atras atenția asupra caracterelor specifice ale culturii române, asupra mesajului și

⁸⁴ Vasile Voia, art. cit., p. 24.

⁸⁵ Cf. N. Mecu, apud Mihaela Ursa, op. cit., p. 46.

⁸⁶ Edgar Papu, „Tudor Vianu”, *Revista de istorie și teorie literară*, tom 15, nr. 3, 1966, p. 488.

timbrului ei propriu în lume, asupra valorilor ei universale”⁸⁷. În orice caz, Edgar Papu va aminti, de câte ori va avea ocazia și în cuvinte tot mai înflăcărâte, de dovezile de „patriotism” ale lui Vianu, date prin „captarea pasionată a trăsăturilor merituoase la fiii aleși ai unui popor dotat”⁸⁸.

Fără îndoială, ar fi impropriu să considerăm că Tudor Vianu însuși ar fi autorizat vreunele din ideile curentului naționalist de al cărui val Edgar Papu va fi luat la doar câțiva ani de la scrierea primului articol citat mai sus, un curent care, așa cum știm, a reprezentat doar o caricatură a demersului comparatist. Căci interesul lui Vianu pentru „național” e departe de a însemna direct „naționalism”. La urma-urmelor, cu aceeași atenție față de factorul local și „ireductibil” se poartă autorul când discută condițiile naționale ale receptării lui Rousseau în Germania sau ale difuziunii lui Shakespeare în Europa iluministă, ca și atunci când descrie calitățile „specifice” ale literaturii române. În fond, sugestiile sale despre terenul „național” care își selectează „izvoarele”⁸⁹ sunt de reală modernitate și ele vor fi confirmate în dezvoltările comparatismului, îndeosebi german, din a doua jumătate a secolului XX (și confirmate la noi – via Robert Escarpit și fără legătură directă cu Vianu – de incursiunile lui Paul Cornea din *Originile romantismului românesc*). Autorul *Studiilor de literatură universală* ajunge la problema „specificului național” și din aceeași încercare de a neutraliza excesele sursologiei și de a da, în schimb, greutate factorului receptor: „influențele externe nu operează decât acolo unde natura terenului social le cere și le absoarbe, influențele literare sunt de fapt influențe ideologice, studiul influențelor trebuie completat prin acela al receptării lor, în definitiv perspectivele comparatismului trebuiesc integrate în istoria națională a literaturilor”⁹⁰.

Pe de altă parte, este adevărat că, în a doua jumătate a anilor '50, Tudor Vianu a devenit tot mai grijuliu cu mitologia în curs de consolidare a regimului, care afișa o suspiciune obligatorie față de „cosmopolitism” sau „influențele occidentale”. Prin urmare, unele din studiile sale de acum, inclusiv cele de metodologie comparatistă, sunt contaminate într-un grad indistinct de retorica politică. Înțelegerea sursologiei ca dependență față de reperele „literaturilor străine”⁹¹, de pildă, pare să reverbereze direct discursul antioccidentalism al regimului socialist, care era activ chiar și înainte de virajul naționalist. Vianu i se adaptează acestuia și atunci când, așa cum arătam deja, folosește cadrul comparatist pentru a lărgi locul și valoarea „naționalului”. Un exemplu în acest sens este chiar studiul „Asupra caracterelor specifice ale literaturii române”⁹² - pe care Papu îl citează în articolul menționat și îl va relua în volumul „Din luminile veacului” (1967) -, un studiu

⁸⁷ Pompiliu Marcea, „Tudor Vianu și Titu Maiorescu”, *Luceafărul*, 50, 16 dec. 1967, p. 7.

⁸⁸ Edgar Papu, *Lumini perene: retrospecții asupra unor clasici români*, București, Eminescu, 1989, p. 212

⁸⁹ V. Tudor Vianu, *Opere. 10. Studii de literatură universală și comparată*, ed. cit., p. 62.

⁹⁰ Tudor Vianu, *Opere. 1. Scrieri literare*, ed. cit., p. 138.

⁹¹ Tudor Vianu, *Opere. 10. Studii de literatură universală și comparată*, ed. cit., p. 8.

⁹² V. Tudor Vianu, *Opere. 3. Scriitori români. Sinteze, antologie și note de Matei Călinescu și Gelu Ionescu*, postfață de Matei Călinescu, text stabilit de Cornelia Botez, București, Minerva, 1973, p. 449 *passim*.

prezentat ca raport la Colocviul Internațional de civilizații, limbi și literaturi romanice din 1959, de la București. El are, pe alocuri, tonul regretabil al unui referat de propagandă, unde Vianu definește „specificul” literaturii române prin „caracterul popular și militant” (alături de „sentimentul naturii” și „clasicismul realist”), argumentându-i continuitatea prin legătura asigurată de „moștenirea literară”, în polemică față de „pozițiile estetismului” reprezentate de un Croce care „nu vedea pentru operele unei literaturi naționale decât posibilitatea științifică a unor monografii estetice separate”.

Tot pe seama contaminării politice trebuie pusă, într-o anumită măsură, și insistența cu care Tudor Vianu subliniază necesitatea de a considera condițiile „social-economice” ale receptării operelor străine într-o literatură națională. Astfel de precizări sunt mai degrabă convenționale și în ele poate fi văzută, pe bună dreptate, „influența materialismului istoric”, „în perioada asimilării și aplicării lui supte”⁹³. Cu toate acestea, Al. Dima exagerează considerând că Tudor Vianu „schimbă cu totul perspectiva și își îndreaptă cercetarea spre receptor, spre condițiile (...) ce înlesnesc receptarea valorilor străine” doar sub influența materialismului. Căci, așa cum arătam deja, tendința comparatistului de a privilegia receptorul – fie el individual sau național – în detrimentul sursei era prefigurată de orientarea generală a gândirii sale. Mai vechea sa ostilitate față de factologie l-a determinat, și ea, să traseze comparatismului o cale prin care s-ar fi întâlnit cu sociologia. Prin urmare, mai corect spus ar fi că materialismul istoric nu a „schimbat” perspectiva comparatistă a autorului *Esteticii*, ci a dat, într-adevăr, (mai multă) greutate nuanțelor acesteia, îndeosebi accentului pe „național”.

În tot cazul, trebuie să recunoaștem că modul în care Vianu a acomodat în discursul său comparatist unele elemente ale retoricii oficiale a lucrat - pe termen scurt, cel puțin -, spre câștigul evident al disciplinei pe care profesorul s-a întâmplat să o reprezinte. Să nu uităm că „literatura comparată” se instituționalizează în România tocmai într-o epocă de crescândă isterie la adresa „Occidentului putred” și influențelor sale nesănătoase, așadar într-o epocă în care propriul său domeniu ar fi putut oricând să fie pus sub semnul întrebării. Fiind o disciplină în primul rând academică, fără libertățile pe care și le va putea cuceri câmpul mai larg al criticii literare, comparatistica era, firesc, menită să se expună unor astfel de negocieri discursive care să o facă acceptabilă perspectivei marxist-leniniste. Iar dacă Tudor Vianu s-a conformat acestei retorici, important rămâne că asta a contribuit la stabilizarea disciplinei.

Pe termen lung, autorul *Studiilor de literatură universală și comparată* a imprimat o formulă modernă și cu destul de multe deschideri comparatismului românesc. Desigur, invalidarea factologiei „influențelor” – țintă predilectă a autorului încă din vremea scrierii *Poeziei lui Eminescu* – poate să nu pară o reușită atât de notorie dacă o privim doar din perspectiva studiilor

⁹³ Al. Dima, „Tudor Vianu, ctitor al comparatismului nostru contemporan”, *Secolul 20*, 5, 1972, p. 34.

literare românești, care nu suportaseră o domnie atât de apăsătoare a pozitivismului ca în alte țări. Dar dacă ne gândim că școala comparatistă franceză, de pildă, rămânea, inclusiv în deceniile postbelice, dominată de studiul cantitativ, relativ indiferentă la problematizările Noii Critici din anii '60-'70, direcția în care mergea comparatismul lui Vianu dobândește o nouă relevanță.

Pornind de la exemplul lui Vianu, comparatismul nostru ar fi putut evolua pe două mari direcții de cercetare, ambele decurgând din refuzul sursologiei: una a receptării, cealaltă tipologic-tematistă. Direcția receptării a avut mulți partizani convenționali, dar puțini practicieni autentici. Așa cum arătam, din ideea lui Vianu despre „selecția națională a unei influențe” s-a reținut mai cu seamă accentul pe „specific”, ceea ce, în condițiile ascensiunii protocronismului, a compromis fertilitatea acestei direcții de cercetare. Dincolo de asta, importante studii despre curente în care literarul se conjugă cu ideologicul (cele ale lui Dan Horia Mazilu, Zigu Ornea, Ov. S. Crohmălniceanu, Dumitru Micu etc.) nu au implicat neapărat un cadru comparatist și o problematică a receptării, ci tot specificitatea națională a unor curente. Lucrările lui Paul Cornea și Mircea Anghelescu constituie o excepție în acest sens, dar ambii autori și-au forjat o perspectivă comparatistă datorare în primul rând contactului cu teoriile postbelice ale receptării și care, eventual, se revendică de la o tradiție autohtonă inițiată de către D. Popovici, mai degrabă decât de la inițiativele lui Vianu.

În schimb, autorul *Studiilor de literatură universală* a avut urmași mai direcți în linia tipologic-tematistă, cu ambiții enciclopedice. Deși de succes didactic, această direcție nu a produs însă un real avans teoretic al comparatismului, menținând un tip de anchetă mai apropiat de istoria literară. Spre exemplu, Al. Dima optează deschis pentru tematism, atât în detrimentul istorismului de tip van Tieghem, cât și al culturologiei propuse de H.H. Remak. În opinia sa, „o extindere a comparatismului literar înspre toate formele culturii (...) trebuie considerată excesivă. Literatura comparată s-ar transforma într-o filosofie comparată a culturii sau într-o știință generală a artelor, ceea ce i-ar depăși cu mult obiectul și i-ar îngreua sarcinile”⁹⁴. Așadar, volumele semnate de Romul Munteanu, Al. Dima și, mai ales, Edgar Papu despre teme, curente sau tipologii ale literaturii europene ilustrează această direcție stabilă a comparatismului nostru postbelic. Ca informație și ca materie, ele acoperă, practic, întregul cuprins al „literaturii universale”, dar ca problematică - și problematizare a propriului obiect - rămân, de cele mai multe ori, pe loc. Deși porniți de la baza unor preocupări similare, cariera unor comparatiști precum Virgil Nemoianu sau Matei Călinescu a evoluat altfel în exil, printr-o deschidere a „istoriei literare comparate” înspre istoria culturală.

Oricum, dintre autorii enumerați până aici, Edgar Papu părea cel mai evident succesor al fostului său profesor. Totuși, chiar și trecând peste felul regretabil în care cariera i-a fost deviată

⁹⁴ Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972, p. 82.

prin asocierea cu protocronismul, vom observa că autorul *Luminilor perene* nu reprezintă un continuator deplin al lui Vianu, nici măcar unul împlinit, admirația nețărmurită pentru maestrul său fiind, și ea, responsabilă pentru acest fapt. Prin erudiție și apetențele speculative, Edgar Papu a încercat, mai degrabă, să reitereze – cu un termen pe care îl folosește adesea referindu-se la profesor – tipul de „savant” ilustrat de Vianu. Dar dincolo de asta, lui Papu i-a lipsit vocația sistemului și a construcției. Ca poziție filozofică, autorul e atras mai degrabă de gândirea existențialistă și vitalistă, fapt care îl conduce la practicarea unei hermeneutici foarte laxe a conținuturilor și care are consecințe în modul său de argumenta. Discursul său e luxuriant în referințe și asocieri, dar pare stimulat mai degrabă de plăcerea liberă a speculației, autorul e un eseist adesea captivant, dar niciodată un teoretician. El tratează baroc aproape orice subiect, până și categoria mai stabilă a clasicismului (în volumul *Apolo sau ontologia clasicismului* din 1985), într-un stil care asimilează și elemente din tematismul bachelardian. Nu întâmplător, comparatistul s-a specializat pe studiul curenților, care îi permite mai mari libertăți asociative. Studiul genurilor, încercat într-unul din primele sale volume (*Evoluția și formele genului liric*, 1968) se dovedise prea restrictiv pentru formula sa intelectuală, în pofida încercării de a da o accepție foarte generoasă categoriei lirismului („conținut lăuntric de totalitate”⁹⁵). Oricum, chiar și în materie de curente, opțiunile lui Edgar Papu sunt menite să-i susțină alonja eseistică, dar nu sunt deloc cele din aria tipică de interes a lui Tudor Vianu. Comparatistul mărturisește, din această privință, că „nu m-a preocupat decât un singur filon din întregul ciclu filozofico-cultural al lumii moderne, privit din unghiul rădăcinilor existențiale de la baza stilurilor. Este anume filonul formelor deschise de viață și de artă: Renașterea, barocul, romantismul, manierismul. Am omis filonul aproape paralel al formelor închise: clasicism, iluminism, realism, netratat decât în termeni de comparație, cel mai adesea prin contrast cu preocupările mele”⁹⁶.

Incursiunile tematologice în domeniul „literaturii universale”, de tipul celor menționate aici, s-au bucurat de o bună circulație până în 1989. Dar dincolo de această recoltă publicistică, trebuie să recunoaștem că Vianu nu a fost implicat în cele mai notabile inițiative de reformă comparatistă petrecute la noi, după moartea lui. Unul dintre acestea a fost, așa cum am amintit deja, istoria mentalităților și studiul condițiilor receptării practicate de Paul Cornea. Iar celălalt l-a reprezentat poetica comparată inițiată de criticii clujeni Liviu Petrescu (*Romanul condiției umane*, 1969), Ioana Em. Petrescu (*Ion Budai Deleanu și eposul comic*, 1974) și Adrian Marino (începând cu *Dicționarul de idei literare*, 1973). În cazul primilor doi, conectarea comparatismului la estetică și filosofie, respectiv teoria genurilor rezultă în istorii ale unor specii literare. Adrian

⁹⁵ Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric*, București, Editura Tineretului, 1968, p. 7.

⁹⁶ Edgar Papu, *Existența romantică. Schiță morfologică a romantismului*, București, Minerva, 1980, p. 7.

Marino este, în schimb, mai radical în dorința sa de a surclasa istorismul într-o constelație a „invarianților”, ceea ce sfârșește prin a bloca anumite opțiuni și deschideri ale comparatismului.

În concluzie, rolul de „întemeietor” al comparatismului atribuit îndeobște lui Vianu se datorează în bună măsură situației instituționale în care profesorul a fost pus la jumătatea anilor '50. Inițiativele sale teoretice și exemplele practice în acest domeniu au fost salutare – și suficiente la momentul respectiv ca să dea contur unei discipline – dar nu toate au găsit teren rodnic de dezbateri în mediul academic postbelic. De altfel, cele mai moderne din aceste inițiative decurgeau din preocupările sale anterioare de estetică și istorie literară. Profesorul nu a avut neapărat conștiința unei reforme teoretice, nici nu și-a asumat această disciplină altfel decât cu seriozitate academică. El nu a dus lipsă de emuli care să-i perpetueze ideile (ca Al. Dima) sau o amintire neștersă (Edgar Papu), dar a avut și cititori adecvați, cu aprecierile și distanțările necesare (ca Mircea Anghelescu).

Totuși, demersurile comparatiste cele mai inovatoare de până în 1989 nu s-au produs pe filiera Vianu (fiind, în fond, și consecința unor proiecte autodidacte). Din a doua jumătate a anilor '90, comparatismul autohton a intrat într-o nouă vârstă, datorită reorganizării instituționale, dar și contactului eliberator cu studiile culturale. Chiar dacă Tudor Vianu ține de o altă vârstă teoretică, sunt semne că actualitatea unora din ideile sale nu s-ar fi perimat. În recentul său studiu despre istoria comparatismului românesc, Mihaela Ursa consideră că autorul *Studiilor de literatură universală* „se apropie cel mai mult de conceptele *world literature*, așa cum au fost ele gândite în cadrul teoriei polisistemelor”, respectiv, că are inițiativa unui „comparatism al receptării foarte asemănător lui David Damrosch cel din *What is World Literature?*”⁹⁷. Ceea ce nu face decât să confirme regretul că tocmai acele inițiative au rămas nematerializate în perioada de dinainte de '89.

⁹⁷ Mihaela Ursa, op. cit., p. 75.

V. DRUMUL ÎNTINS AL STILISTICII

În prima jumătate a secolului trecut – perioadă ce-i fusese, de altfel, propice la nivel european-, stilistica a avut o istorie nespectaculoasă în studiile literare românești. Exceptând tipologiile filosofice blagiene, cercetarea stilului artistic a fost implicată în cadrele criticii literare sau ale istoriei limbii de către D. Caracostea, G. Ibrăileanu, respectiv O. Densusianu, a atins pe alocuri practica analitică a generației critice „foiletoniste”, dar nu a ocupat un domeniu propriu și de impact pe piața locală a ideilor. Această situație se schimbă totuși de la jumătatea anilor '50, de o manieră pe care lipsa unei tradiții omogene de cercetare ar fi părut să o facă imposibilă. Din acest moment postbelic însă, stilistica literară românească își adjudecă un teren de desfășurare, pe care va înflori o adevărată „școală”, ancorată academic, cu bogată recoltă editorială și o masă de practicieni (chiar dacă dintre aceștia nu s-au ales până la urmă prea multe personalități).

Stilistica românească renaște – sau se naște cu adevărat - tocmai într-un moment când climatul doctrinar oficial își făcuse un inamic din orice tip de „formalism”. Dar acest reviriment nu este întrutotul surprinzător, dacă ne gândim că și în contexte similare (ca în URSS sau Polonia), studiile stilistice s-au dezvoltat în aproximativ același interval sub cupola lingvisticii, atât de importantă pe agenda culturală (și de „culturalizare”) a socialismului. Mai atipică, din perspectiva unei istorii literare locale, este identitatea noului nostru șef de școală: Tudor Vianu.

O dată cu publicarea *Esteticii* (1934-1936), liniile profilului intelectual ale lui Tudor Vianu erau trasate, dacă nu definitiv, cu siguranță decisiv. Căci pentru acest autor condus mereu de „pornirea de a îmbrățișa ansambluri largi, mai puternică decât tendința de a mă limita și a mă specializa”⁹⁸, estetica filosofică părea să reprezinte domeniul cel mai potrivit în care „specialistul cu orizont” să poată aplica „punctul de vedere al totalității”⁹⁹. Tipurile mai particulare de investigație, în sectoarele criticii, istoriei literare sau istoriei culturii, urmau să se proiecteze, subordonate, pe un astfel de fundal integrator. „Critica artistică”, de pildă, e prezentată în *Estetica*¹⁰⁰ la proporțiile unui adevărat act sintetic de interpretare, întins pe parcursul mai multor etape, de la „impresia” primară la analiza „morfologică”, la valorizarea morală sau culturală, dintre care niciuna nu reieșea că ar fi suficientă de sine-stătătoare.

Iată însă că după hiatusul profesional și publicistic la care fusese obligat între 1948-1953, îl vom regăsi pe Tudor Vianu implicat în problemele teoretice și practice ale unui domeniu cu focalizare mult mai limitată – stilistica. Implicarea sa ia, de fapt, în a doua jumătate a anilor '50, proporțiile unei adevărate strategii de întemeiere, desfășurată prin articole de susținere și studii cu

⁹⁸ Tudor Vianu, „Idei trăite”, în *Opere 1. Scrieri literare*, ed. cit., p. 116.

⁹⁹ *Idem*, p. 129.

¹⁰⁰ Tudor Vianu, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968, pp. 360-364.

caracter metodologic, prin coordonarea unor lucrări colective și a unor grupuri de cercetare. Desigur, o parte din explicațiile acestei conversiuni ne sunt la îndemână: e limpede că în condițiile noii politici culturale de după 1948 „specialistul” se vede nevoit să-și (auto)cenzureze „orizontul”, iar o estetică tradițională – cu atât mai mult una de tip neokantian – devine impracticabilă, cel puțin pentru o vreme, sub imperiul dogmei marxist-leniniste. Această explicație, evidentă și de ansamblu, se împarte, la rândul ei, în mai multe rațiuni particulare.

Pentru a le identifica, se cuvine să ne întrebăm dacă orientarea lui Vianu spre stilistică poate fi considerată un „parcurs coerent”¹⁰¹ în logica internă operei sale. Sorin Alexandrescu are dreptate să constate că „interesul lui Vianu pentru expresivitatea limbajului apare deja în *Estetica* din 1934-1936”, continuând apoi în *Arta prozatorilor români* din 1941 și cursul universitar de stilistică din 1942-1943; dar, trasând această linie, criticul trece cu vederea importante schimbări de accent de pe parcurs. În primul rând, trebuie subliniat că sistemul teoretic al esteticianului (mai exact, cel activ în perioada anterioară național-comunismului) nu făcea necesară nici autonomizarea „criticii stilistice” – integrată unei interpretări sintetice și unei analize atotcuprinzătoare-, nici (de)limitarea stilului ca epifenomen al limbajului (așa cum va reieși din studiile lui Vianu publicate la mijlocul anilor '50). Dimpotrivă, atât *Arta prozatorilor*, cât și Cursul din 1943-1944 operau cu un concept elastic de stil, menit să transceadă nivelul „expresiilor limbii” prin deschideri și semnificații fenomenologice. Astfel, Vianu concepea, în ultimă analiză, stilul ca pe o „sferă proprie de a resimți lumea și viața”, un „fenomen al individualității” prin care „pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi”¹⁰², „un mod subiectiv (...) de a construi imaginea lumii”, în care „nu se poate distinge conținutul mental de stil”¹⁰³. Preeminența cadrului filosofic de interpretare, ca și influența psihologismului interbelic, se resimt în această descriere a fenomenului stilistic în termenii unei experiențe estetice mai cuprinzătoare decât eventualele ei limite verbale. De altfel, în „Idei trăite” și „Atitudinea stilistică”, cele două texte autoexplicative fundamentale scrise în 1958, Vianu își asumă oarecum tangențial domeniul științific al stilisticii, oferind în acest sens chiar o justificare conjuncturală: „studiile de stilistică pe care le-am dat în anii din urmă (...) au atras pe tinerii cercetători, sensibili, desigur, la aceleași neajunsuri ale creației literare în prima epocă de după 1944, care au constituit și motivul cercetării mele în acest domeniu”¹⁰⁴; mai mult, într-un mod ce amintește de etapa estetică a carierei sale, autorul desprinde „atitudinea stilistică” de zona exclusiv literară și îi dă un sens mai general, legând-o de „orice

¹⁰¹ Sorin Alexandrescu, „Atitudinea stilistică”, în idem, *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice*, București, Univers, 2000, p. 84.

¹⁰² Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, ediție îngrijită și introducere de Geo Șerban, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 18.

¹⁰³ Tudor Vianu, „Curs de stilistică (1942-1943)”, în *Opere. 4. Studii de stilistică*, antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, București, Minerva, 1975, p. 525.

¹⁰⁴ Tudor Vianu, „Idei trăite”, în *Opere.1. Scrieri literare*, ed. cit., p. 140.

împrejurare a vieții”¹⁰⁵ în care funcționează o atenție sporită la „subtextul” comunicării; nu în ultimul rând, Vianu insistă pe nevoia de a asigura „moștenirea culturii” și a „tradițiilor umanismului” în noul regim¹⁰⁶, sugerând astfel miza strategică a reorientării sale intelectuale.

Ce-i drept, *doar* din ansamblul de gândire al esteticianului interbelic, a cărui stabilitate textele din 1958 o confirmă indirect, nu avea cum să rezulte energia cu care un Vianu epuizat de umilințele anilor precedenți de ostracizare, intervine, o dată revenit în publicistică, tocmai pentru a valida obiectul și metodologia stilisticii. Situația sa de acum este, de aceea, mai mult consecința unui context, decât consecința logică a unui sistem teoretic. Episodul stilistic poate fi considerat, așadar, o deviere sau - dacă ne gândim la ecourile de care va beneficia în rândul generațiilor tinere de cercetători - un accident fericit în cronologia interioară a operei lui Vianu. Probabil că cel mai aproape de adevăr se află, din această privință, editorii corespondenței sale: ei sugerează că profesorul s-a concentrat pe stilistică la mijlocul anilor '50 din „strădania” de a găsi „o linie proprie acceptabilă”, „un domeniu convenabil”¹⁰⁷, în care să fie obligat la concesii minime.

Cel dintâi aspect surprinzător, chiar discontinuu în raport cu sistemul său estetic deja configurat îl constituie apropierea lui Vianu de lingvistică, respectiv ideea mai obiectivistă pe care o dezvoltă acum despre stil. Astfel, în tratatul său interbelic, esteticianul definește stilul ca „unitate a structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură”¹⁰⁸. Accentul pe „agent” și, deci, pe individualitatea artistică, se păstrează și în *Arta prozatorilor români*, în pofida unui interes mai accentuat pentru aspectele formale ale stilului. În *Cursul de Stilistică* din 1942, profesorul subliniază că „fenomenele de stil sunt fenomene psihologice”¹⁰⁹, iar „valorile stilistice – valori de conținut”¹¹⁰. Această etapă a din opera autorului e caracterizată, într-adevăr, de încercarea de a urmări prelungirea persoanei în stil, de a releva „prezența mai evidentă sau mai atenuată a unei structuri temperamentale, estetice și etice”¹¹¹. Or, de aici până la afirmația lui Vianu din 1955 că „nu pot exista decât atâtea categorii stilistice câte categorii lingvistice există”¹¹², distanța, ca să nu spunem chiar ruptura, e neîndoielnică. Tudor Vianu ajunge, între timp, la o valorizare suplimentară a formei verbale, chiar dacă asta nu îl face să renunțe la importanța acordată „unicității autorului”. Deși ambii termeni rămân în dialectică, raportul de forțe dintre „agent” și „limbaj” se inversează în studiile stilistice ale lui Vianu din anii '50.

¹⁰⁵ Tudor Vianu, „Atitudinea stilistică”, în idem, *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, p. 37.

¹⁰⁶ Tudor Vianu, „Idei trăite”, în *Opere. I. Scrieri literare*, ed. cit., p. 132.

¹⁰⁷ V. Scrisori către Tudor Vianu. III (1950-1964), ed. cit., p. 367.

¹⁰⁸ Tudor Vianu, *Estetica*, ed. cit., p. 142.

¹⁰⁹ Tudor Vianu, „Curs de stilistică (1942-1943)”, în *Opere. 4. Studii de stilistică*, ed. cit., p. 510.

¹¹⁰ *Idem*, p. 526.

¹¹¹ Constantin Ciopraga, „Stilul lui Tudor Vianu”, *Cronica*, II, 18 (65), 6 mai 1967, p. 8.

¹¹² Tudor Vianu, „Cercetarea stilului”, în *Opere. 4*, ed. cit., p. 71.

Desigur că atenuarea dimensiunii subiective a stilului demonstrează și faptul că fostul estetician e gata să plătească tribut noii mentalități științifice, ostilă oricărei conotații „idealiste”, scoțând în evidență aspectul normat, legic, colectiv al limbajului. Dar, dacă evită idealismul, Tudor Vianu pare să cadă, pe de altă parte, direct în capcana formalismului, atunci când ajunge la concluzii extreme precum: „Forma operei literare este însuși conținutul ei”¹¹³. Astfel de enunțuri ne trimit direct la vremurile de glorie ale *Opoiaz*-ului și nu degeaba Al. Graur și M. Novicov îl atacă în 1956 pe autorul *Esteticii* exact pentru că ar susține o concepție „formalistă”. Într-adevăr, e surprinzător cum a ajuns Vianu pe asemenea poziții, dat fiind că teoreticianul nu fusese până acum deloc sensibil – și nici măcar prea expus – la doctrinele formaliste circulante în interbelic. În fapt, insistența cu care el argumentează necesitatea unei baze lingvistice a analizei stilului pare adesea, în acești ani '50, să fie alimentată nu doar de imperative metodologice, ci îndeosebi de o nevoie polemică, precis localizată. Cu alte cuvinte, Vianu practică acum un formalism de reacție – mai mult decât un formalism de fond – declanșat, se înțelege, de conținutismul oficial al criticii militante. Deplasarea concepției sale stilistice dinspre polul „conținuturilor” spre cel al „formelor” are o implică, dar puternică, adresă anti-ideologică: „Întregul conținut al operei se comunică prin limbă. (...) Dacă nu primim această constatare, trebuie s-o acceptăm pe cealaltă, evident falsă, că ar putea exista conținuturi intelectuale independente de formele de limbă care le exprimă”¹¹⁴.

Mai curând decât teorie stilistică, Tudor Vianu încearcă așadar să propună un fel de educație stilistică, conștient de valoarea practică a acestei „metode” capabilă să deparaziteze creierile tinerelor generații de filologi, capabilă să recupereze (cum s-a și întâmplat, de fapt, autor cu autor) porțiuni din istoria noastră literară. Studiile și articolele din a doua jumătate a anilor '50 au o miză pedagogică și un ton protecționist: Tudor Vianu desfășoară un fel de pledoarie a apărării pentru validarea stilisticii; căci, pe de altă parte, nu pare să-l preocupe prea mult eventuala actualitate – sau actualizare – teoretică a acestui domeniu, argumentând aceste aspect în special prin referințe corecte politic și bine plasate din presa sovietică contemporană. De altfel, și când își va recapitula jaloanele intelectuale, în „Idei trăite”, autorul *Artei prozatorilor* va rămâne în zona reperelor clasice, și parțial depășite, ale stilisticii, citând ca „influențe decisive” vechea tehnică franceză a „explicației de text”, alături de studiile lui K. Vossler și L. Spitzer.

Putem deduce, așadar, că nici specializarea (temporară) a lui Vianu în stilistică, nici apropierea acesteia de lingvistică nu vin doar ca rezultat al unor deliberări teoretice, ci mai ales dintr-o poziționare de moment. În arena intelectuală și a învățământului de după 1948, răvășită de noile comandamente politice, lingvistica rămâne o instituție forte, cu rol important în curricula universitară de după reformă; ea convine atât orientării mai „tehnice” imprimată umanioarelor, cât

¹¹³ Tudor Vianu, „Măiestria stilistică”, în *Opere*, 4, ed. cit., p. 86.

¹¹⁴ Tudor Vianu, Interviu cu Ilie Purcaru din 1963 despre „măiestria stilistică”, în idem, *Opere* 14. *Correspondență. Interviuuri. Poemul „Arcadia”*, ed. cit., p. 438.

și agendei culturale ce prevedea alfabetizarea maselor, cultivarea și standardizarea limbajului etc. Fortificată prin înființarea unor institute de cercetare, introdusă la nivelul mai multor cursuri, beneficiind de vehiculul unor noi reviste, lingvistica e probabil singura disciplină umanistă aflată pe val în această perioadă de epurări culturale. Or, din cadrul lingvisticii se deschide o breșă înspre studiile literare datorită disciplinei, constituită după model sovietic, de istorie a limbii, respectiv istorie a limbii literare. Căci în istoria limbajului cult intervine în mod firesc chestiunea aportului scriitorilor, cu atât mai mult cu cât stabilizarea „normei” de limbă se produce relativ simultan cu epoca „marilor clasici”.

Revenit după eclipsa profesională și publicistică tocmai la Institutul de Lingvistică din București, Tudor Vianu coordonează aici, din 1954, un colectiv de cercetare din care vor rezulta trei volume de *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul XIX* (1956, 1958, 1962), ulterior *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu* (1968), *Bibliografia analitică a limbii române literare 1780-1866* (1972) etc. Echipa sa e deocamdată formată din lingviști (ca Boris Cazacu, Al. Niculescu, Liviu Onu), însă în doar câțiva ani, mai exact – din 1961, tranziția de la lingvistică la literatură va fi consfințită prin înființarea Cercului de Poetică și Stilistică, ce reunește unele viitoare nume critice importante. Astfel că în această a doua jumătate a deceniului șase, autorul *Artei prozatorilor* găsește o cale de a se relansa public(istic) sub aripa lingvisticii, conștient de oportunitatea oferită de această alianță strategică.

Cum bine se știe, în epoca de care vorbim, critica literară încă era, cu excepția unor spărturi rapid acoperite de zgomotul de fond, un discurs monolitic aflat în serviciul partidului. Pe de altă parte, întrucât erau efectuate din perspectivă lingvistică, studiile de istorie a limbii și, derivate de aici, cele de stilistică a scriitorilor, aveau șansa de a reveni în mod neutru și deșablonizat (sau cu prețul altui șablon terminologic) la texte, chiar dacă nu lăsaus, în același timp, și libertatea unei interpretări critice efective. Pe un astfel de fundal are loc în 1955-1956 disputa în jurul stilisticii, cuprinzând intervenții semnate de Al. Graur, M. Novicov și T. Vianu în revistele *Limba română*, *Contemporanul*, *Gazeta literară* ¹¹⁵, cărora li se adaugă trei studii-program ale lui Vianu, „Cercetarea stilului” și „Măiestria stilistică” (ambele din 1955), respectiv „Stilistică literară și lingvistică” (1956). Subiectul intervențiilor vizează legitimarea disciplinară a stilisticii: este acest tip de cercetare de competența lingviștilor sau a criticilor literari? Cel puțin până în momentul de atunci, varianta oficială opta pentru împărțirea teritoriilor, pe direcția stabilită încă din 1944 (prin volumul *Stilistica limbii române*) de autoritatea în materie, Iorgu Iordan. La fel ca Ch. Bally sau M. Cressot, Iordan făcea o distincție tranșantă între stilistica lingvistică, a „stilurilor funcționale”, și stilistica literară/estetică, cea de domeniul „criticilor” adică. Putem înțelege de ce o atare distincție se potrivește doctrinar realismului socialist: căci a rupe critica de lingvistică și, astfel, de

¹¹⁵ Detalii în Note la Tudor Vianu, *Opere. 4. Studii de stilistică*, ed. cit., pp. 650-662.

dimensiunea ei mai formală, echivalează cu a confirma automat primatul conținutismului în interpretare. Și chiar să fi fost admisă în principiu, ar fi fost totuși posibil în anii '50 să practici cu bună-credință o „stilistică estetică”?

De cealaltă parte a acestei mici dispute (și singur deocamdată), Tudor Vianu susține tocmai compatibilitatea celor două ramuri, implicit – posibilitatea de a face „critică” cu instrumente lingvistice sau de a intra pe terenul istoriei literare prin intermediul istoriei limbii. Legătura dintre disciplinele literaturii și cele ale limbii ar trebui să fie una de proximitate sau, mai exact, de protectorat: căci ideea – una greu de prevăzut din perspectiva *Esteticii* din 1934 – vine din încercarea de a croi o zonă de securitate, „obiectivă” și nemanipulabilă, în cercetarea literară: „Istoria și critica literară nu sunt discipline cu obiect unic și cu metode care le aparțin în chip propriu. Studiul stilului – dacă le aparține lor – aparține *părții lingvistice a acestor discipline*”¹¹⁶ [s.m, A.S.].

Desigur, Vianu reactualizează aici, asumat, o concepție deja expusă în literele noastre de O. Densusianu, în cursul său interbelic despre „Evoluția estetică a limbii române”, și reface astfel o filiație intelectuală de mult întreruptă. Pe de altă parte, este important de remarcat că exact în același an 1956, Leo Spitzer susținea la al VIII-lea Congres de studii romanice de la Florența o idee practic identică: anume, că nu se mai justifică distincția dintre sensul lingvistic al stilului (de tip Bally) și sensul estetizant, „individual” (de tip Croce-Vossler)¹¹⁷. Totuși, chiar dacă referatul marelui stilistician (cât va fi fost el de cunoscut la noi atunci) a dat o greutate în plus argumentelor lui Vianu, e sigur că nu le-a fost și sursă directă de inspirație: rezervele lui Vianu față de „lipsa de întemeiere”¹¹⁸ a separației dintre stilistica lingvistică și stilistica literară fuseseră formulate încă de după apariția volumului lui I. Iordan din 1944. În orice caz, în contextul anilor '50 românești, eforturile lui Vianu de a susține simbioza stilisticii literare cu lingvistica nu mai vin doar din nevoia de a se racorda la actualitatea teoretică; ele semnifică, în schimb, dorința de a găsi un culoar de ieșire, măcar parțială, a studiilor noastre literare din blocada realist-socialistă.

Desigur, cu toate conotațiile anti-ideologice pe care am fi tentați să le găsim mai ales retrospectiv, ar fi naiv să considerăm pur eroism pledoaria pentru stilistică făcută de Tudor Vianu. Căci tocmai insistența sa pe legătura stilisticii cu lingvistica indică faptul că fostul estetician mergea pe valul unei direcții culturale pe care o simțea a momentului. În definitiv, prin faptul că privește literatura ca fapt lingvistic cu legi precise de compoziție, prin aspectul său de disciplină pozitivă, materialistă, stilistica e mai asimilabilă politicilor culturale a anilor '50 decât o critică

¹¹⁶ Tudor Vianu, „Stilistică literară și lingvistică”, în *Opere. 4. Studii de stilistică*, ed. cit., p. 97.

¹¹⁷ O prezentare a referatului lui L. Spitzer, „The Individual Factor in Linguistic Innovations” la Al. Niculescu, „Problemele limbii literare în discuția Congresului al VIII-lea de Studii Romanice”, în *Studii și cercetări lingvistice*, VII, nr. 3-4, 1956, pp. 301-302.

¹¹⁸ V. Tudor Vianu, *Opere. 14*, ed. cit., pp. 257-258.

tradițională, care ar fi permis mai multe libertăți interpretului. O bună ilustrare în acest sens este interesanta poziție exprimată de unul din ideologii de serviciu, N. Tertulian, în acea retorică anti-dogmatică (împotriva „sociologismului simplificator”) ce începuse să coabiteze perfid cu (același) dogmatism de fapt, de la sfârșitul anilor '50. Tertulian apreciază despărțirea criticii stilistice de faza sa „denaturată, inițial prizoniera prejudecății funeste a valorii autonome a stilului” și recunoaște meritul „prof. Tudor Vianu” de a-și fi depășit concepția mai autonomistă din *Arta prozatorilor*, ajungând astfel să „ridice caracterizarea lingvistică la demnitatea unei caracterizări estetice”, nu înainte de a-l opune semnificativ „spiritului crocian al prof. Călinescu”, care nu putea rezona cu această „metodă retorică de analiză”¹¹⁹. Așa cum anticipam, cercetarea stilistică e mai avantajată în noul climat decât doctrinele critice „spiritualiste”, întrucât ea „oferă o bază materială caracterizării critice”: „critica stilistică nu ne apare ca fiind capabilă de a fi transformată în metodă esențială de analiză literară”, dar ea poate „fi utilizată ca un instrument în individualizarea aceluiași conținut spiritual al operei pe care îl determină cu mijloace de analiză ideologică”¹²⁰.

De altfel, așa cum aminteam în debutul acestui capitol, atât în Polonia, cât și în URSS, cercetarea stilistică a revenit în studiile literare postbelice chiar înainte de a fi abordată, cum s-a întâmplat și la noi, moștenirea critică autohtonă. Etapa stilistică a fost una din cele dintâi în studiile literare poloneze de după instalarea comunismului, tocmai pentru că „acest termen oferea protecție față de supraveghetorii purității ideologice”¹²¹. Tudor Vianu însuși e cât se poate de preocupat să-și ia precauții în linia de cercetare stilistică, aleasă acum și pentru faptul că formula sa mai tehnică îl expune la mai puține riscuri de interpretări/speculații critice neconforme.

Mai mult decât critica literară - deocamdată, cu siguranță mai mult decât estetica, cercetarea stilistică oferă o anumită cauciucă ideologică, în ciuda ambiguităților acestui domeniu, care e oarecum menajat de cenzori, dar rămâne oricând sub riscul acuzelor de „formalism”. Stilistica nu întâmpină o opoziție politică generică, dar poate suporta, evident, hărțuiri ritualice, unele și pe fondul unor rivalități interne. În tentativa sa de a autonomiza stilistica, Tudor Vianu se confruntă, de pildă, cu ostilitatea lingviștilor mai apropiați partidului (Al. Graur, I. Iordan), nedornici să-și împartă teritoriul. Cu toate încercările lui Vianu de a-i cultiva, animozitatea respectivă a dus și la răcirea relațiilor sale cu Institutul de Lingvistică la începutul anilor '60. Despre climatul respectiv aflăm unele detalii, din nefericire, destul de voalate, dintr-o istorie a instituției: „Unul din lingviștii cei mai cunoscuți, deținând un post de conducere în institut (...) sugera că ceea ce realizase T. Vianu era literatură, nu lingvistică. (...) Intervenise apoi și conferința lui Roman Jakobson din 1959. Marele lingvist afirmase cu acel prilej că a învățat româna anume

¹¹⁹ N. Tertulian, „Critica stilistică (I)”, *Viața românească*, X, 2, febr. 1957; pp. 208-210.

¹²⁰ N. Tertulian, „Critica stilistică și antinomiile ei”, *Viața românească*, X, 3, martie 1957, p. 189.

¹²¹ Edward Mozejko, „Polish Structuralism”, în Irena R. Makaryk (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, University of Toronto Press, 1993, p. 207.

ca să poată cunoaște direct lucrările lui Vianu consacrate stilisticii limbii române. Lucrările lui Vianu și nu altele... *Inde irae.*”¹²².

Adevărul este că stilistica literară, convergentă lingvisticii și practică cu instrumentele ei formale, a rămas direcția câștigătoare în deceniile care au urmat, în vreme ce concepția reprezentată de Iordan – a celor două stilistici, cu competențe împărțite – n-a făcut, practic, școală. Spre exemplu, până și continuatorul său cel mai important, Ion Coteanu va completa cursul său de Stilistică a limbii române contemporane cu un seminar dedicat exclusiv „analizei textelor poetice contemporane”¹²³. De altfel, deși în *Stilistica funcțională a limbii române* (1973) își confirma preocuparea pentru funcționarea socială a limbajului, lingvistul menționat se va orienta și el tot mai mult în a doua parte a carierei către abordarea stilistico-poetică a textelor beletristice¹²⁴. Prin urmare, în ciuda „opozității unidirecționale”¹²⁵ venită din partea lingviștilor mai vechi, stilistica românească a deceniilor șapte-opt a continuat să dea prioritate, dacă nu chiar exclusivitate, textelor literare. În schimb, „infinit mai rare”¹²⁶ au rămas studiile cu privire la celelalte stiluri funcționale.

Fără îndoială că nu doar lui Tudor Vianu i se datorează această canalizare de forțe: la urma-urmelor, stilurile neliterare ale limbii (publicistic, administrativ etc.) erau teren minat politic, deci mai greu de abordat ca material analitic și didactic. Totuși, implicarea profesorului a fost decisivă pentru instituționalizarea stilisticii literare încă la mijlocul anilor '50. E greu de crezut că – în climatul critico-literar românesc și în condițiile puținelor antecedente ca tradiție de cercetare în domeniu – ar fi existat altcineva care să patroneze o mișcare stilistică în Literale noastre. Cel mai probabil, stilistica literară postbelică nu s-ar fi întâmplat dacă, din motive care priveau și propria sa supraviețuire profesională, Tudor Vianu n-ar fi avut inițiativa.

Dovadă că „patronii acestei noi ramuri confirmau [niște] speranțe prin însăși personalitatea lor”¹²⁷ e că, o vreme, s-au implicat în stilistică un Toma Pavel (format în acea perioadă ca lingvist) sau un Virgil Nemoianu (anglist), personalități a căror carieră ulterioară a evoluat pe cu totul alte coordonate. Vigoarea acestui curent poate fi probată, în perioada următoare, mai ales practic, prin existența cursurilor și seminariilor universitare, a cercurilor academice, a numeroaselor „analize de text” risipite în publicații de specialitate sau în volume colective, prin atragerea în exercițiul stilisticii literare deopotrivă a lingviștilor și a literaților. Stilistica devine, de fapt, cel mai cultivat subdomeniu al lingvisticii. Însă, așa cum era de așteptat pentru orice disciplină literară într-o epocă ideologizată, mult mai timide rămân eforturile de teoretizare în domeniu. Strict din privința teoriei,

¹²² Ion Gheție, „Tudor Vianu”, în *Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan” din București. 50 de ani de existență (1949-1999)*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 213.

¹²³ V. „Istoria limbii române în universități”, în *Limba și literatură*, vol. I, 1977, p. 69.

¹²⁴ V. Ion Coteanu (coord.), *Analize de texte poetice. Antologie*, Ed. Acad. R.S.R., București, 1986.

¹²⁵ Ileana Oancea, *Istoria stilisticii românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988, p. 236.

¹²⁶ Valeria Guțu-Romalo, „Perioada 1944-1970”, Mioara Avram (ed.), *Istoria lingvisticii românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 142.

¹²⁷ Virgil Nemoianu, *Arhipelag interior. Eseuri memorialistice (1940-1975)*, Timișoara, Amarcord, 1994, p. 354.

după studiile – importante, dar sumare teoretic – ale lui Tudor Vianu din 1955-57, decada următoare e punctată doar de apariția unei mici antologii, cu aspect de broșură, *Probleme de stilistică* (1964), în care sunt traduși V. Vinogradov sau R. Jakobson, precum și de articolul-program din prefața *Studiilor de Poetică și Stilistică* (1966). Abia în 1972 apare sinteza lui Ștefan Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, precum și monumentală antologie *Poetică și stilistică* - comparabilă¹²⁸ celebrelor antologii ale lui Th. Sebeok, D. Freeman sau S. Chatman - cu două extrem de substanțiale studii introductive în care Mihai Nasta și Sorin Alexandrescu prezintă istoria și perspectivele teoretice ale celor două domenii conexe.

Dar sporadicele reflecții teoretice asupra domeniului stilistic nu împiedică deloc fluxul practicii. Universitatea, institutele de cercetare, dar și învățământul preuniversitar oferă cercetării stilistice un cadru generos, deși în același timp delimitat. Căci stilistica literară românească are în mare parte o evoluție paralelă celei a criticii curente. Firește că acest fapt poate fi văzut ca o consecință generică a specificului celor două domenii, însă cu siguranță sunt implicate aici și condițiile locale ale post-călinescianismului, cu inapetența corespunzătoare acestui climat pentru analiza de tip formal. Or, deși nu sunt gândite cu adresă direct anticălinesciană, unele din indicațiile de metodă ale lui Vianu pot fi foarte ușor interpretate în sensul acesta: „Principiile criticii ca artă au rămas contestabile, fiindcă alături de critici artiști eminenți a existat marea mulțime a celor mediocri, a acelor care adăpostesc sub pavăza artei nesiguranța gustului personal, reacția arbitrară neconvingătoare. Apoi, nu poate fi declarată metodă o procedare care nu poate fi nici teoretizată, nici transmisă. (...) Căci cum să pătrunzi la conținuturi dacă nu prin limbă? Ar fi misticism curat”¹²⁹.

Pe de altă parte, putem observa că, în ciuda afirmațiilor repetate de toți practicienii acestui domeniu că metoda lor evită „impresionismul”, „arbitrarul” și „subiectivismul judecății”, stilistica noastră postbelică nu produce și o critică stilistică autentică. În definitiv, din toată această mișcare, singurul critic veritabil – și capabil să își păstreze consecvența față de „metodă” - , rămâne Mihai Zamfir. E drept că retorica anti-impresionistă, devenită curentă în stilistica de după Vianu, ar putea îndreptăți o comparație cu cazul italian. Într-o perioadă relativ contemporană (1945-1960), în Peninsula s-a dezvoltat o critică stilistică (grupul Devoto-Terracini), cu puternice „conotații formaliste”, în reacție explicită la prea lunga dominație a croceanismului¹³⁰. Totuși, în cazul românesc, eventuala replică anti-impresionistă nu a fost niciodată îndeajuns de articulată. Căci, deși la un moment dat în anii '60 par să fi existat germenii unei polemici, aceasta nu s-a materializat

¹²⁸ Cf. Virgil Nemoianu, „Une anthologie et les limites de la stylistique”, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1, 1973, pp.79-81.

¹²⁹ Tudor Vianu, *Opere. 12. Arte plastice. Arte ale spectacolului. Critică și metodologie literară*, ediție și note de George Gană, Minerva, București, 1985, pp. 458 – 460.

¹³⁰ V. G. Bettetini, F. Casetti, „Italy”, Th. A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok (ed.), *The Semiotic Sphere. Topics in Contemporary Semiotics*, Plenum, New York & London, 1986, p. 310.

fructuos, iar eventuala ostilitate s-a transformat mai degrabă în indiferență reciprocă între două tabere. Într-un bilanț din 1967, stilisticianul de atunci Toma Pavel înregistra, nu fără un aer de condescendență, o astfel de separare: „Forumul înghesuit al presei literare nu se arată dispus să facă loc unei discipline care își demonstrează cu calm legitimitatea în publicații mai speciale (...); în schimb, [stilistica] e una din disciplinele cele mai integrate în viața culturală internațională (...). În ciuda disprețului unora dintre criticii literari (nici măcar «în ciuda», ci pur și simplu «indiferent», «în afara»), o școală de stilistică există la noi”¹³¹.

Într-adevăr, reeditarea *Studiilor de stilistică* ale lui Tudor Vianu în 1968 nu prilejuiește, practic, niciun comentariu critic substanțial în presă. Volumul cuprinde totuși articolele cu caracter teoretic ale autorului, nu doar cele aplicate, eventual mai fastidioase. În plus, conține o prefață comprehensivă semnată de un critic în plină afirmare, Sorin Alexandrescu, care pune problema provocatoare a relației stilisticii cu „impresionismul” și a constituirii unui nou „limbaj critic”. În același an 1968, „profesorul” Vianu primește noi elogii festive – reviste ca *Viața românească* găzduiesc numere dedicate a „70 de ani de la naștere” –, dar, pe de altă parte, „stilisticianul” e întâmpinat cu cvasi-indiferență critică. „De ce m-au atras aceste pagini n-aș ști să răspund imediat” – notează oarecum în trecere Adrian Marino – „Poate fiindcă nu sunt un partizan prea convins al «criticii stilistice». Poate pentru faptul că principiile fascinează mai mult prin puritatea lor decât aplicațiile lor practice. Și poate datorită și împrejurării că Tudor Vianu rămâne pentru mine un spirit de mare cultură, de coordonare și sinteză (...), și mai puțin ceea ce se numește un «inovator»”,¹³².

Ce-i drept, stilistica lui Tudor Vianu se baza pe un principiu de close reading similar criticii „estetice” șaizeciște, doar că – lipsindu-i forța argumentului interpretativ și caracterizată de o minuție a investigației care mergea până la detaliul gramatical – părea superfluă prin comparație cu aceasta din urmă. Studiile respective erau dublu dezavantajate față de momentul 1968: o dată, din pricina aspectului lor didactic și arid care, în raport cu principiul curent al „criticii de creație”, le făcea să pară iremediabil lipsite de personalitate; dar și pentru că bună parte din ele purtau, inclusiv în formule discursive, amprenta unei epoci pe care toată lumea voia să o uite. La sfârșitul anilor '60, „valoarea estetică” era un bun cucerit. Stilistica impusă de Vianu în anii '50 avea, fără îndoială, un rol în istoria acestei recuperări, dar unul mai puțin vizibil, poate mai puțin decisiv, decât cel îndeplinit de criticii publiciști din prima jumătate a anilor '60.

De altfel, rolul respectiv a și fost mai evident celor implicați în mișcarea stilistică de atunci, desfășurată totuși doar la nivelul cercurilor academice. Îl va discuta, de pildă, mai târziu, la o distanță rezonabilă de epocă, insiderul Mihai Zamfir: „la noi lingvistica s-a transformat în

¹³¹ Toma Pavel, „Orientări în stilistica românească”, *Tomis*, 5, mai 1967, p. 16.

¹³² Adrian Marino, „Paradoxul poeziei”, *Gazeta literară*, 17, 25 aprilie 1968, p. 2

depozitara temporară a unor valori inedite, inclusiv a celor literare sau estetice. (...) Convertirea esteticianului Tudor Vianu la cercetarea stilistică capătă forță de simbol. (...) Despre poezia lui Blaga sau Barbu, critica nu se putea pronunța fără complexe și decrispată: dar analize stilistice în care erau atrase texte ale celor doi conservau esențialul”¹³³. În fine, în euforia recuperatoare și revizionistă a anilor '90, Sorin Alexandrescu va reveni la istoria mișcării stilistice din anii '50, detaliind resorturile implicării maestrului său, nu fără a-i amplifica pe alocuri aura: „în acei ani nu se putea scrie cu un minimum de libertate despre literatură decât de către acei puțini critici care «cumpăraseră» acest privilegiu cu un greu stagiul în utilizarea limbii de lemn. Or, iată-l apărând în acea lume pe acest profesor grav (...) care introducea o *știință obiectivă*, pentru care îți trebuiau cunoștințe verificabile și care nu aveau absolut nimic de-a face cu ideologia”¹³⁴.

Totuși, dincolo de o astfel de funcție culturală și simbolică, puternic determinată de condițiile politice ale anilor '50, cum poate fi apreciat parcursul disciplinei pe care Tudor Vianu a reîntemeiat-o în perioada postbelică? Ea a continuat să se dezvolte la nivelul cercurilor academice, chiar dacă momentul șaizecist a instituit în critica noastră o paradigmă străină oricărui formalism lingvistic. Așa cum subliniam deja, evoluția stilisticii românești ține de o istorie mai largă a cercetării și doar în mai mică măsură de o istorie a criticii literare. Căci mitul personalității interpretului, dar și rolul major și modelator al cronicii literare, suprapuse peste un decalaj simbolic între „universitari” și „critici” (care, fără să fie deloc nou în câmpul nostru literar, reizbucnește în jurul anilor '70), au împiedicat, de regulă, contactele fertile între critică și cercetare. Acest lucru s-a petrecut, cum precizam anterior, în Italia: prin studii asupra întregii literaturi autohtone până în contemporaneitate, stilistica italiană a reușit să se impună ca limbaj critic veritabil, efectuând mutații în interpretare și o revizuire a pozițiilor criticii tradiționale¹³⁵. Desigur că, și în cazul românesc, pe lângă exemplul criticului și deopotrivă al stilistcianului Mihai Zamfir, putem invoca incursiunile stilistico-semiotice ale lui Eugen Negrici în literatura veche, sau interesul pentru limbajul artistic manifestat constant la critici-fanion ca Eugen Simion sau Nicolae Manolescu. Totuși, cu excepția celui dintâi exemplu, vom recunoaște că în celelalte cazuri preocupările stilistice sunt adiacente sau integrate altor metode și obiective critice.

Unde și-a desfășurat deci forțele „stilistica românească”, pe care Virgil Nemoianu o considera cu încredere „una din ramurile filologiei noastre dezvoltată sincron cu disciplina pe plan mondial”¹³⁶? Mai ales în revistele universitare sau de institut (*Limba română*, *Limbă și literatură*, *Studii și cercetări de lingvistică*, *Cahiers roumains de linguistique theorique et apliquee*, *Cahiers de linguistique*), în volume despre „limba și stilul” marilor scriitori români (semnate de G.

¹³³ Mihai Zamfir, „Critica română și structuralismul”, *Viața românească*, iunie, 1979, nr. 6.

¹³⁴ Sorin Alexandrescu, „Tudor Vianu: atitudinea stilistică”, în idem, *Identitate în ruptură*, ed. cit., p. 91.

¹³⁵ V. Angelo Marchese, *Le strutture della critica letteraria*, SEI, Torino, 1972.

¹³⁶ Virgil Nemoianu, „Une anthologie et les limites de la stylistique”, ed. cit., p. 79.

Tohăneanu, L. Seche, Gh Bulgăr, C. Ciopraga etc.), cu debit considerabil în eminescologie, în volume individuale sau colective de „Analize literare și stilistice” (dintre care cele semnate, de pildă, de Ion Rotaru au devenit o adevărată franciză pentru învățământul preuniversitar). Unii dintre cercetătorii români au rămas conectați la pulsul stilisticii contemporane lor (de la Jean Cohen la Michel Riffaterre și la Richard Ohmann), iar câțiva (Al. Niculescu, Mihai Nasta) au beneficiat și de expunere internațională (în tomurile omagiale dedicate lui Roman Jakobson, la mari simpozioane de stilistică precum cel coordonat de Seymour Chatman în 1971), grație bunelor relații ale lingviștilor mai vechi (Al. Rosetti), dar și simpatiei pe care Roman Jakobson a avut-o (și) pentru acest spațiu de dincoace de Cortina de Fier.

Am fi tentați, bineînțeles să conchidem că toată această publicistică a funcționat în circuit intern, pe bazele operaționale ale universităților și institutelor: ea a rămas într-adevăr obscură, cel puțin privită din perspectiva criticii. Spre deosebire de cazul italian citat, majoritatea studiilor stilistice românești are valoare exegetică infimă: ele sunt în genere de uz didactic, nu depășesc, de multe ori, nivelul experimental și al compilației de termeni, nu recalifică estetic, ci reconfirmă un panteon de mari scriitori. În fond, sensul acestui tip de cercetare a fost mereu unul conservator: analizele stilistice n-au pus vreun moment în chestiune, ci au repetat doar idei încetățenite despre scriitorii deja canonici, despre operele deja canonizate.

Nu sunt însă și lipsite de productivitate, căci acest tip de analiză ajunge, din a doua jumătate a anilor '60, un gen inflaționar, practicat atât de literați, cât și de lingviști, acestora din urmă fiindu-le mai comod să se exerseze în aplicații pe beletristică decât pe alte tipuri de limbaje sociale (sau în lingvistica teoretică). Or, tocmai practicarea stilisticii în formă aplicată, și mai puțin în compartimentul său teoretic, i-a asigurat o bună diseminare, în primul rând pedagogică. „Cititorii pe care autorul a dorit să-i aibă în vedere sunt, în primul rând, studenții facultăților de filologie, colegii care predau limba și literatura română în învățământul de cultură generală și elevii din ultimele clase ale liceului”¹³⁷, declară Ștefan Munteanu în prefața volumului său *Stil și expresivitate poetică* (1972). Într-adevăr, de la cercurile academice și publicațiile lor aferente, la programa de predare a literaturii române în școli, drumul e direct, mai ales că reorientarea treptată a acesteia din urmă de la primatul „conținutului ideologic” la cel al „analizei literare” se petrece în jurul anului 1966¹³⁸, într-un moment când stilistica era deja afirmată ca modă universitară.

Mulți dintre stilisticienii amintiți sunt nu doar conștienți că există o piață didactică pentru care publică, dar funcționează și ca îndrumători concreți ai asociațiilor pedagogice: „Piatra de

¹³⁷ Ștefan Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, Editura științifică, București, 1972, p. 5.

¹³⁸ Cf. Alina Pamfil, Ioana Tămăian, *Studiul limbii și literaturii române în secolul XX. Paradigme didactice*, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2005, p. 73.

încercare în predarea literaturii este analiza literară”¹³⁹, iar acesta implică „cercetarea stilului (...), căci în arta literară conținutul operei este perceput, în ceea ce are el original, prin calitatea imaginii artistice sub care gândirea artistică se înfățișează cititorului”¹⁴⁰. Trebuie remarcat că aceste îndrumări „stilistice” nu se fac numai sub aspect teoretic și general, ci constau în modele efective de analiză, bazate pe mărunțirea textului în straturi gramaticale, și care combină superlativul aprecierii („originalitatea și valoarea scriitorului”) cu o perspectivă aproape integral textocentrică. De-a lungul anilor ’70 și ’80, cel puțin, studii precum cele ale lui Gh. Bulgăr sau G.I. Tohăneanu au reprezentat cărți de căpătâi pentru profesorii de limba română din învățământul preuniversitar. Așa că, în ciuda lipsei sale de relevanță critică, stilistica de uz didactic nu a rămas deloc un fenomen insular și lipsit de consecințe, măcar din privința răspândirii sale.

Sub aspect analitic, stilisticienii „de școală” continuă, oricum, experiențele lui Tudor Vianu: putem constata, de pildă, studiile profesorului despre timpurile verbale (imperfectul, mai mult ca perfectul) continuate în stilistica părților de vorbire practică de G.I. Tohăneanu, sau investigația sa minuțioasă asupra epitetului eminescian în studiile statistice despre vocabularul poetului semnate de L. Seche, V. Șuteu etc. O și mai mare difuziune – pe care o vom discuta separat – o are *Arta prozatorilor români*, devenită vademecum didactic pentru metoda căutării detaliului stilistic caracterizant. Tudor Vianu este de neevitat ca precursor al acestui domeniu, măcar pentru simplul fapt că argumentase în anii ’50 „autonomizarea” stilisticii – „nici disciplină limitată a lingvisticii, nici capitol anexat esteticii”¹⁴¹.

De fapt, în rolul întemeietor și în unele modele analitice oferite constă moștenirea cea mai evidentă a lui Vianu în stilistică. Activitatea sa practică în sprijinul domeniului a fost mai plină de consecințe decât fundamentarea teoretică, făcută mereu cu precauțiile cerute de climatul dogmatic al anilor ’50. În fond, când expune practica concretă de analiză, Tudor Vianu adaugă, de regulă, două accente (pe lângă cel ritualic, al importanței „conținutului social-politic”): ideea originalității scriitorului – întotdeauna concluzie ultimă a anchetei stilistice -, respectiv ideea că analiza nu aduce „fapte de constatare”, ci „fapte de apreciere, valori”. Ambele idei sunt atât rămășițe ale formației intelectuale interbelice a autorului, cât și probe că el încerca să evite pozitivismul lingvistic. Totuși, sunt două idei mai degrabă generice, cărora cu greu le-am putea argumenta o continuitate precisă. E adevărat că analizele stilistice postbelice sunt conduse frecvent de nevoia de a evidenția „cât de mare este rolul personalității în configurarea originalității limbajului poetic”¹⁴², - descrierea structurii stilului separată sau nu de geneza lui? - însă fie acest lucru se

¹³⁹ Ștefan Munteanu, „Analiză literară și analiză stilistică” (Ministerul Învățământului, Institutul Central de Perfecționare a Personalului Didactic, Filiala Timișoara, 1976), în idem, *Lingvistică și stilistică*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2005, p. 157.

¹⁴⁰ Ștefan Munteanu, „Analiză literară și analiză stilistică”, ed. cit., p. 165.

¹⁴¹ Ștefan Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, ed. cit., p. 65.

¹⁴² Gh. Bulgăr, *Studii de stilistică și limbă literară*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971, p. 164.

datorează destinației didactice a respectivelor analize, fie reflectă un topos romantic al culturii noastre literare pe care ar fi impropriu să-l situăm doar în descendența lui Tudor Vianu.

Pe de altă parte, o evoluție teoretică interesantă în cadrul stilisticii postbelice românești – cel puțin, dincolo de eșantionul său mai pedagogic și, deci, mai tradiționalist - poate fi observată în orientarea ei spre poetică, semiotică și teoria textului. Acest proces a fost vizibil în centrele academice din București, Cluj și Timișoara (mai puțin din Iași); el poate fi urmărit, aproape punctual, de pildă, în paginile revistei *Orizont*, unde rubrica de „stilistică, filologie și lingvistică” instituită încă din 1955 (în publicația numită pe atunci *Scrisul bănățean*) lasă treptat loc articolelor de semiotică literară. Stilistica a rămas, așadar, un domeniu în mișcare și deschis experimentului, chiar dacă puțini stilisticieni/semioticieni – printre care Mircea Borcilă sau Paul Miclău – au abordat aspectele mai teoretice ale disciplinei, iar cei mai mulți cercetători (Al. Niculescu, Mihaela Mancaș, Sanda Golopenția, Mihai Nasta, Liliana Ionescu etc.) au continuat în practica micro-analizelor de text.

Trebuie subliniat însă că acest proces de evoluție s-a datorat importului de teorii străine posibil după liberalizarea culturală și nu poate fi pus pe seama sugestiilor venite dinspre Tudor Vianu, un intelectual, totuși, al „lumii vechi”. Sorin Alexandrescu exagera în anii '60 o astfel de continuitate, probabil sub efectul prezenței încă recente a maestrului: „fără a supralicita modernitatea stilisticii lui Vianu, trebuie afirmat caracterul ei deschis, adică împingerea metodei de lucru (...), printr-un efort conștient și sistematic, dincolo de limita stilisticii mai vechi, până în acel punct în care încadrarea ei în «structuralism» s-ar fi făcut «de la sine», printr-un proces firesc de evoluție internă. Stilistica lui Tudor Vianu nu poate fi asimilată poeziei structurale, dar se află atât de aproape de ea, încât continuitatea lor se impune ca evidentă”¹⁴³. Opinia tânărului structuralist șaizecist nu reflectă, totuși, specificul viziunii lui Vianu, ci optica legitimație retrospectivă a unei direcții critice (incipientă) care își căuta o tradiție autohtonă, eventual necălinesciană. La urma-urmelor, câteva decenii mai târziu, tot Sorin Alexandrescu, vindecă acum de structuralism și semiotică, va considera că, de fapt, Tudor Vianu „îi seamănă leit lui Paul Ricoeur” prin „umanismul” său și refuzul „de a vedea în stil probleme lingvistice impersonale”¹⁴⁴.

Deși bazată pe un efect de atribuire retrospectivă, revendicarea lui Tudor Vianu ca precursor de către criticii români care căutau o ieșire în afara paradigmei călinesciene sau de către cei interesați de structuralism a fost, totuși, un mecanism productiv al posterității sale, ilustrat nu doar de Sorin Alexandrescu. El ține însă de o altă dinamică a câmpului nostru critic postbelic, și nu exclusiv de moștenirea stilistică a autorului *Esteticii*. Aceasta din urmă se cuvine discutată, așa cum am încercat să o facem, (și) dincolo de cadrele criticii literare. „Școala” de stilistică a evoluat,

¹⁴³ Sorin Alexandrescu, „Concepția stilistică a lui Tudor Vianu”, în Tudor Vianu, *Opere.5. Studii de stilistică*, ed. cit., p. 659-660. Studiul a fost publicat inițial ca introducere la ediția *Studiilor de stilistică* din 1968.

¹⁴⁴ Sorin Alexandrescu, „Tudor Vianu: Atitudinea stilistică”, ed. cit., p. 94.

în bună măsură, independent de critica literară, dar a avut suficiente baze instituționale încât să se stabilizeze în paradigmă de cercetare. De fapt, poate că tocmai caracterul „de școală” al direcției pe care a moșit-o Vianu explică și de ce mare parte a posterității sale postbelice îl recuperează pe stilistician, într-o măsură mai mare decât pe estetician și cu mult mai multă certitudine decât pe critic sau istoric literar. Din perspectiva acestei ecuații a posterității, contează mai puțin că Tudor Vianu a fost, în definitiv, un stilistician mai degrabă accidental. Nu întâmplător, o dată ce-și recâștigă stabilitatea și pozițiile instituționale, profesorul se implică mai mult în domeniul mai consonant „orizonturilor” sale al literaturii comparate.

VI. DISOCIERI ȘI ASOCIERI CRITICE

1. O relație zbuciumată cu critica literară

Două jaloane marchează situarea lui Tudor Vianu în tabloul criticii literare românești interbelice și postbelice: scrisoarea din 1921 în care tânărul de atunci îi mărturisea lui Eugen Lovinescu dorința de a se retrage din critica activă, respectiv articolul lui Nicolae Manolescu din 1966 intitulat „Tristețea erudiției”. Ambele documente au dobândit o celebritate nu pe deplin meritată și par să confirme emblematic excentricitatea – și, deci, marginalitatea – lui Vianu față de un sistem cultural pentru care critica – activă, textuală, eventual foiletonistă - a continuat să reprezinte genul chintesențial al studiilor literare.

Tudor Vianu compusese, în termenii exaltați ai fragedei vârste de 23 de ani, scrisoarea menționată, pe care Lovinescu o va considera în *Istoria literaturii române contemporane* actul de „abdicare” al celui care promitea să fie „adevăratul critic al generației ce se ridică”, „asasinat” însă de „necesitatea unei cariere mediocre”¹⁴⁵. Lucrurile s-au petrecut, într-adevăr, pe muchia dramei. Cu un debușeu sentimental ce rar va mai putea fi regăsit în opera sa de mai târziu, recentul titular al „cronicii ideilor” din *Sburătorul* îi mărturisește mentorului său că se simte rupt între impulsurile contrare ale intransigenței și simpatiei, și nu poate împăca necesitățile spiritului critic cu „prețuirea” datorată „muncii” de creație. Așa că alege cel din urmă „sentiment”, oricât de imperfecte s-ar dovedi rezultatele respectivei „munci” (una pe care – ca lucrurile să fie și mai emoționale – adresantul o ilustrează prin exemplul grădinarului său, Arghir). Nu e locul aici să (psih)analizăm în detaliu anecdota, deși e limpede că la originea ei a stat o pornire juvenilă, crescută dintr-un „fond de ingenuitate” recunoscut ca atare, dar ale cărui proporții au fost mult ambalate ulterior. În mod evident, Vianu se afla într-una din crizele de creștere interioară care l-au bântuit mai aprig până în jurul vârstei de 30 de ani. Însă o dată ce Lovinescu îi răspunde public și, astfel, deconspiră o mărturisire personală, Vianu se simte ofensat și ajunge astfel să își conștientizeze mai clar gestul inițial: („Atunci am înțeles că trebuie nu numai să tac, dar să și fug...”¹⁴⁶). Desigur, față de mentorul *Sburătorului*, care vedea în tânărul său protejat pe „adevăratul critic al generației sale”, se insinua și un precoc conflict oedipian, unul cu consecințe ireversibile.

Oricum, ieșirea deliberată de sub aripa lovinesciană va confirma, dacă mai era nevoie, scenei critico-literare foiletoniste plasarea lui Vianu dincolo de granița, greu de transgresat în interbelic, a „universitarilor”. „Demisiunea” din critică echivala practic cu faptul că „pentru

¹⁴⁵ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, București, Minerva, 1973, pp. 345-346.

¹⁴⁶ Tudor Vianu, *Opere. 1. Scrieri literare*, ed. cit., p. 229.

camarazii săi de arme, [Vianu] încetase a mai exista”¹⁴⁷. Decizia sa de a se distanța de critica activă e percepută astfel ca un calcul carieristic, sau cel puțin un gest de slăbiciune, nicidecum act de independență. Prin urmare, autorul *Poeziei lui Eminescu* se confruntă, pe parcursul anilor '30, cu un climat ostil de receptare, resimțit ca o adevărată „mare de ghețuri”¹⁴⁸, și nu reușește să găsească soluția de a-și negocia o imagine mai confortabilă. Dimpotrivă, Vianu dă chiar peste noi motive care să-i sporească retractilitatea, printre care „amărăciunea de a revedea pe G. Ibrăileanu și tot cercul *Vieții românești*, al cărei colaborator credincios am fost multă vreme, stând indiferenți față de atacurile”¹⁴⁹ lui G. Bogdan-Duică privind studiul său eminescian.

În tot cazul, demisia critică își va păstra o valoare de simbol și va constitui, orice conotații ar mai primi pe parcurs, o „opțiune definitorie pentru personalitatea lui Tudor Vianu”, un prim exemplu al felului în care autorul a așezat „până la sfârșit o distanță între sine și prea acaparanta viață literară”¹⁵⁰. Deși trebuie să fi fost conștient de suprainterpretările, potențial denigratoare, ale „opțiunii” sale, ca și de transformarea sa în etichetă, Vianu și-a asumat și, de la un punct, a alimentat el însuși ideea de-solidarizării „critice” cu un orgoliu drapat în falsă modestie.

Câteva decenii mai târziu, de pildă, comemorându-l pe Lovinescu, el își reconfirmă despărțirea de fostul mentor, dar îl portretizează acum pe acesta în termeni destul de glaciali, remarcând „nevoia sa de a domina” sau „procesul de micșorare și înjosire la care omenirea e supusă în scrierile lui critice și memorialistice”. Astfel încât, prin comparație, Vianu însuși apare într-o lumină nobilă, dat fiind că retragerea din(tr-o astfel de) critică ar echivala implicit cu conservarea unui fond de umanitate: „Actul literar, scriam acolo, este un act moral, documentul unui suflet omenesc. Cum poate fi apreciat el prin criterii estetice? Critica literară construiește însă pe această antinomie. În ce mă privește, rezolvam contradicția hotărându-mă să nu mai scriu. (...) Conștiința criticului trebuie să-și menție răceala inteligenței prețuitoare la adăpost de contaminările posibile ale sentimentului uman”¹⁵¹.

Probabil că obiecțiile „morale” și „sentimentale” împotriva criticii sună frumos și integru pe hârtie, dar era de așteptat ca ele să nu funcționeze deloc în favoarea imaginii lui Tudor Vianu, ba dimpotrivă. Recenzenții și comentatorii săi din anii '30 – perioada de afirmare propriu-zisă a autorului - citează insistent respectiva „demisiune” ca pe un argument grăitor în sprijinul ideii că autorul nu ar fi în esență un „critic”, de vreme ce – iată – s-a dezis de acest drum chiar înainte de a-l începe cu adevărat. Din păcate, această judecată de-a gata a dirijat, îndeosebi în perioada interbelică, ecoul studiilor de critică și istorie literară publicate de Tudor Vianu.

¹⁴⁷ Lucian Raicu, „Tudor Vianu: postume”, *România literară*, 24, 16 iunie 1966, p. 2.

¹⁴⁸ Tudor Vianu, *Opere. 14. Corespondență...*, ed. cit., p. 170.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 189.

¹⁵⁰ Gelu Ionescu, „Melancolia eruditului”, *Contemporanul*, 21, 23 mai 1969, p. 1-2.

¹⁵¹ Tudor Vianu, „Amintirea lui Eugen Lovinescu (1945)”, în *idem, Opere. 1. Scrieri literare*, ed. cit., pp. 229-233.

Totuși, realitatea este că Vianu a continuat, în întreaga sa carieră, să analizeze scriitori români și străini, atât de la scara sistemului sau a istoriei literare, cât și de la cea a textului. Prin urmare, așa-zisul refuz al criticii nu ar fi trebuit luat literal și în sens absolut, ci pur retoric, ca efect al unei conjuncturi mai semnificative decât conținutul ca atare al declarației. La urma-urmelor, nu tot critică literară – indiferent de forma sau stilul ei - se numește ceea ce face Vianu în *Poezia lui Eminescu*, în studiile despre Al. Macedonski sau Ion Barbu, în *Arta prozatorilor români*? Nu tot de analiză, interpretare și evaluare e vorba, chiar dacă nu toate îi reușesc, sau nu în aceeași măsură?

Și totuși, așa cum vom avea prilejul să descoperim îndeosebi în cazul celui din urmă volum, în articolele de întâmpinare a acestor studii, mereu pusă sub semnul întrebării a fost efectiv calitatea de critic a autorului lor. Stilul pedant și erudit, preferința pentru analiza de situare în detrimentul celei de evaluare, lipsa de originalitate a concluziilor - iată câteva (dez)aprecieri aduse în sprijinul ideii că Vianu ar putea fi considerat lăudabil „estetician”, „teoretician”, „universitar”, „erudit” etc. – orice însă, în afară de „critic”. Astfel că până la sfârșitul perioadei interbelice, contribuția propriu-zis „critică” a lui Tudor Vianu, justificată, în fond, prin studiile sale despre Eminescu, Barbu și Macedonski – oricât de amendabile (mai ales primele două) în rezultatele lor – nu cântărește aproape deloc în evaluarea publică a personalității sale. G. Călinescu subliniază franc și fără prea multe consolări - „Dumneata ai de mult sentimentul că nu ești prețuit la justa valoare în ce privește activitatea critică”¹⁵² – o realitate care, în 1945, nu mai avea nevoie de nicio confirmare.

Chestiunea „critică” rămâne oarecum în suspensie pe parcursul anilor '50, un interval în care Vianu își câștigă însă un nou grup de discipoli prin eforturile sale în stilistică și comparatism, dar și un interval dogmatic când dezbaterile critice sunt extrem de strict canalizate. Totuși, discuția în jurul autorului revine spectaculos în atenție în 1966, cu prilejul publicării unei ediții de *Postume* și în contextul deloc întâmplător al reconsiderării moștenirii călinesciene. Nicolae Manolescu reîncarcă fitilul obiecțiilor privitoare la „critica” lui Vianu, care se aprinseseră repetat sub pana recenzenților interbelici, dar într-un mod sintetic și la nivel ținut, de principii. Articolul „Tristețea erudiției”¹⁵³ marchează definitiv posteritatea lui Tudor Vianu, cu atât mai mult cu cât el conține o evaluare grea ca o piatră tombală, făcută cu o anumită condescendență dar cu mare siguranță, de către un cronicar încă de pe atunci influent și apreciat.

Aici, Manolescu nu scrie doar cronica unei ediții, ci un amestec indistinct – și cu atât mai memorabil – de metacritică și caracterologie. Remarcând „suferința secretă”, „ambibiția reprimată”, „luciditatea amară”, „nostalgia” și „neconsolarea” lui Vianu, colaboratorul *Contemporanului* nu e departe de a stârni compasiunea, dacă nu chiar mila de-a dreptul, pentru acest „erudit” ce nu a

¹⁵² G. Călinescu într-o scrisoare din noiembrie 1945, cf. *Scrisori către Tudor Vianu, II (1936-1949)*, ediție îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu și Vlad Alexandrescu, note de Vlad Alexandrescu, București, Minerva, 1994, p. 280.

¹⁵³ Nicolae Manolescu, „Tristețea erudiției”, *Contemporanul*, 34, 26 aug. 1966, p. 3.

reușit, din carcasa lui, să se bucure de plăcerile pe care le poate oferi literatura și critica ei. Portretul lui Tudor Vianu pare, de fapt, o fotografie în negativ a unui mare – și nenumit aici – Critic. Căci îi lipsesc exact acele calități care l-ar ajuta să sesizeze – și să exploateze în consecință – adevărul „creației”, și anume – „ideea ei de excepțional”, „forța ei de a face din om singura ființă liberă din univers”, „entuziasmul”, „neprevăzutul”, „inexplicabilul”. Or, aceste idei vor fi fost ele definitorii pentru „critica de creație”, aflată atunci în proces de relegitimare, însă n-au prea mare legătură cu concepțiile lui Tudor Vianu, - nici cea despre natura artei (definită prin raționalism și luciditate tehnică), nici cea despre analiza ei (ce situează „reacția impresionistă” pe o treaptă inferioară). De ce să reproșezi atunci cuiva că îi lipsește ceea ce n-a avut niciodată? Oricum, în opinia cronicarului, păcatul autorului *Esteticii* merge chiar mai adânc decât nivelul principiilor, până la un anume deficit – ca să nu spunem efectiv lipsă - de personalitate: „nu e niciodată întâiul pe un drum: vocația lui adevărată nu e de a descoperi, ci de a consolida”, „necreînd ipoteze, el nici nu îmbrățișează o singură ipoteză”, „însumează ceea ce alții au descoperit”.

Maniera apofantică în care e construit portretul lui Vianu – mai semnificativ prin ce *nu* are decât prin ceea ce *este* – sugerează mereu prototipul pe care îl are în minte cronicarul. Acesta s-ar compune din principiile de bază ale modelului călinescian – critica de creație, originalitatea și intuiția care-i corespund, unicitatea ireductibilă a operei -, cel puțin așa cum și le reprezenta principalul său emul de atunci. Nu ele sunt surprinzătoare însă, ci motivul pentru care Nicolae Manolescu le aduce în discuție tocmai în cazul lui Tudor Vianu. La urma-urmelor, autorul *Esteticii* se (re)afirmase în decada anterioară ca „profesor” și „cărturar”, cum recunoaște însuși cronicarul, ca stilistician, comparatist, eventual istoric literar, dar nu intervenise decisiv în „războaiele de tranșee” care au marcat ieșirea criticii literare de sub imperiul realismului socialist sub emblema autonomiei esteticului. Prin urmare, nu ar fi avut de ce să fie evaluat neapărat în termenii acelei critici care își câștiga acum drept de cetate în spațiul nostru literar. În definitiv, erudiția, însumarea contribuțiilor anterioare etc. constituie premisele unui alt tip de cercetare (de tip istoric sau comparatist), ce ar fi trebuit judecată în propriii termeni, nu măsurată printr-un etalon străin. În plus, ar fi și greu de crezut că, de la meridianul de la care îl privește, ca tropicele față de cercul polar, tânărul călinescian l-ar fi considerat pe bătrânul profesor un concurent real al modelului critic al cărui partizan era.

Cu toate acestea, e adevărat că în 1966 disputa aflată atunci în fierbere în jurul călinescianismului putea stârni o reacție exclusivistă față de ceea ce, în fond, constituia o simplă diferență. Nicolae Manolescu va recunoaște că o astfel de „psihologie a emulului” îi orienta opiniile de la mijlocul anilor '60, după cum se va recunoaște și influențat de impresia unei anumite polarități critice, ai cărei termeni și-au împărțit teritoriile în decursul carierei sale: „Tristețea erudiției a reflectat, zece ani mai târziu, un fel de complex Vianu, care a jucat în biografia mea

spirituală un rol la fel de mare, deși neobservat, ca influența lui Călinescu. Pe Călinescu l-am iubit din prima clipă tocmai pentru ceea ce credeam că-i lipsește lui Vianu: originalitatea. (...) Probabil, călinescianismul debutului meu a însemnat o dublă reacție: de atragere față de Călinescu și de respingere față de Vianu”¹⁵⁴.

2. Anii '60 – cercuri și rivalități

Deosebirile dintre Călinescu și Vianu – atât de marcate, de la temperament și imagine publică la principii critice și stil de discurs – au fost, desigur, evidente dintotdeauna și pentru toată lumea. În perioada interbelică, polaritatea nu a luat, totuși, forma unei rivalități propriu-zise, mai ales că Vianu ieșise șifonat din gherila acuzațiilor alternative (de „furt al citatelor”, de „plagiat”) făcute cu prilejul studiilor scrise de ambii critici despre Eminescu și Barbu. Așa cum arătam mai sus, autorul *Poeziei lui Eminescu* nu avea, oricum, prea multă credibilitate „critică” în ochii breslei foiletoniste, și cu atât mai puțină în cei ai mult mai talentatului său omolog („Doar n-o să citez pe Vianu”¹⁵⁵, conchidea G. Călinescu într-o notă către Al. Rosetti); fixat ca estetician sau ca „universitar”, el nu putea fi, deci, privit ca un competitor critic serios.

Pe de altă parte, resorturile acestei tipologii latente aveau toate șansele să fie repuse în priză o dată ce în jurul celor doi autori se adună grupuri emulative, chiar dacă acest lucru se petrece decalat, adică înainte ca G. Călinescu să fie recuperat public. Vorbim însă de o aceeași generație, care studiază la Litere în a doua jumătate a anilor '50. În cadrul ei se manifestă o rivalitate internă, firească în orice câmp literar, mai ales unul avid de afirmare în preziua liberalizării culturale: „Disjuncția între cei de la română și cei de la limbile străine se observa net între noi în acei ani, aproape ca un fel de separare între două caste sociale diferite. (...) Nu reușea să scape de bănuiala de a fi «de la română» Niky Apolzan-Manolescu, (...) fapt întărit de entuziasmul precoce pentru G. Călinescu”¹⁵⁶.

Congeneri ca N. Manolescu, M. Martin, V. Nemoianu, T. Pavel etc. vor căuta diferite moduri de validare intelectuală, atât prin genul practicat cât și prin mentorul revendicat, mai ales că încă de timpuriu ei încep să frecventeze cercuri separate – grupurile de cercetare academice (printre care, Cercul de Poetică și Stilistică), respectiv revistele culturale. Desigur că nume ca Matei Călinescu sau Sorin Alexandrescu reușesc să transgreseze astfel de granițe. Totuși, asta nu exclude manifestarea unei antipatii mocnite între cele două „caste”, diferit integrate în *establishment*-ul literar de atunci, dar și în scara ulterioară de valori a istoriei noastre literare. Fapt

¹⁵⁴ Nicolae Manolescu, „Reîntâlnire cu Tudor Vianu”, în idem, *Teme IV*, București, Cartea Românească, 1983, p. 188.

¹⁵⁵ G. Călinescu către Al. Rosetti, în Tudor Vianu, *Opere. 14. Corespondență. Interviuuri*, ed. cit., p. 545.

¹⁵⁶ Virgil Nemoianu, *Arhipelag interior. Eseuri memorialistice*, ed. cit., p. 196.

e că pentru grupul apropiat lui Tudor Vianu, care-i includea pe V. Nemoianu, M. Călinescu, T. Pavel, S. Alexandrescu, M. Nasta etc., sentimentul „afilierii” în jurul mentorului, descris într-un capitol anterior, funcționează din timpul studenției și apoi în restul perioadei petrecute în viața literară românească, în forme destul de elitiste, în sensul în care „[pentru noi] viața literară părea ca un bâzâit de insecte”¹⁵⁷.

Dar pentru că asupra acestor evoluții vom mai avea prilejul să revenim, să remarcăm deocamdată că articolul din 1966 al lui N. Manolescu se explică și pe fundalul ciocnirii acestor tinere orgolii în afirmare. La nivelul lor, e greu de spus, totuși, cine deține un complex de superioritate mai mare: cronicarul care pictează imaginea „tristului erudit” lipsit de bucuriile „creației” sau apropiatii eruditului care nu prea consideră de demnitatea lor să intervină în dispute jurnalistice. Vom observa, astfel, că apărarea lui Vianu nu e nicidecum pe măsura omagiilor cu care e copleșit îndeobște „profesorul”; din contră, ea e neconvingătoare și convențională: spre exemplu, lui Nicolae Manolescu îi „răspunde” în *Contemporanul*, două numere mai târziu, doar Ion Pascadi¹⁵⁸, care aduce ofrande și face rezumate științifice; sau, cel mult, e o apărare timidă și încurcată în politețuri: „există persoane, unele dintr-însele de o indiscutabilă bună-credință, care au pătruns însă superficial această operă și au tras concluzii și mai superficiale, văzând în tocmai marea calitate a supunerii la obiect o trăsătură de limitare didacticistă și de lipsă a avântului la marele gânditor”¹⁵⁹.

Bineînțeles că absența unei reacții decisive la momentul respectiv nu înseamnă că discipolii lui Vianu ar fi rămas cu totul indiferenți la articolul manolescian. Căci ei vor răbufni mai mult sau mai puțin explicit și în perioada următoare, așa cum face, cu o iritare încă vie chiar și după doi ani, Matei Călinescu: „E într-adevăr greu să rămâi indiferent la ininteligența și superficialitatea obraznică a celor care vor să exemplifice prin Vianu «tristețea erudiției»; ... în expresia unei dubioase vioiciuni temperamentale și a unui complex de superioritate caricatural”¹⁶⁰. Fapt e că portretul manolescian se impune definitiv în memoria colectivă, iar formula din titlu devine monedă curentă. N-o vor putea ocoli nici partizanii (umani sau teoretici) ai lui Vianu, oricât ar încerca ei să cosmetizeze lucrurile și să coloreze nuanțele, afirmând că, de pildă, „tristețea” are o încărcătură „metafizică”¹⁶¹, sau nu este decât o „infinită și tulburătoare melancolie”¹⁶². Realitatea este, totuși, că – în esență și în principiu – până și cei de partea lui Vianu („partea omului”, mai degrabă decât orice altceva), sunt de acord chiar și fără să-și dea seama cu imaginea critică pe care N. Manolescu o trasa pe negativul prototipului călinescian: „[Vianu] n-a fost în sensul absolut

¹⁵⁷ Virgil Nemoianu, *Arhipelag interior. Eseuri memorialistice*, ed. cit., p. 354.

¹⁵⁸ Ion Pascadi, „Farmecul rațiunii”, *Contemporanul*, 36, 9 sept. 1966, p. 3.

¹⁵⁹ Edgar Papu, „Tudor Vianu”, *Revista de istorie și teorie literară*, tom 15, nr. 3, 1966, p. 485.

¹⁶⁰ Matei Călinescu, „Cultură și continuitate”, *România literară*, 22, 28 mai 1970, p. 5.

¹⁶¹ Liviu Petrescu, „Tudor Vianu – contestat?”, *Tribuna*, 40, 3 oct. 1968, p. 3.

¹⁶² Gelu Ionescu, „Melancolia eruditului”, *Contemporanul*, 21, 23 mai 1969, p. 1-2.

al cuvântului un mare creator”¹⁶³, „este adevărat totuși că gândirea lui nu produce aproape niciodată idei cu totul inedite”¹⁶⁴.

Așadar, în ciuda omagiilor sau ofenselor de suprafață, punctele de vedere sunt asemănătoare în ce privește capacitatea scăzută de inovație critică a lui Tudor Vianu. Însă această opinie reflectă tot prestigiul modelului călinescian, construit pe primatul originalității critice, care este acceptat explicit sau tacit de către marea majoritate a generației critice șaizeciste. Să deducem așadar că umbra tot mai acaparantă a marelui critic va ofili cu totul șansele oricărei posterități a lui Vianu în critica literară? Într-adevăr, superioritatea cu care cele două grupuri schițate mai sus („cronicarii”, respectiv „cercetătorii”) s-au tratat reciproc în chestiunea moștenirii lui Vianu a făcut imposibilă o polemică reală care să articuleze o alternativă viabilă la călinescianism. Dar în mod paradoxal, tocmai acea superioritate va favoriza și deschiderea unei „filiații” Vianu, în reacție față de ceea ce începea să devină *mainstream* critic: în fond, „disjunctia” de care vorbea V. Nemoianu oferă posibilitatea unei opțiuni.

Deocamdată, din dezbaterile anilor ’66-’67 în jurul călinescianismului, chestiunea unui „model Vianu” nu lipsește cu totul, însă e foarte estompată sau, cel mult, adiacentă. Tudor Vianu intervine, e drept, ca referință pentru criticii care încearcă să propună o lărgire a perspectivei estetice, adică cei din cercul *Familiei*, cărora li se adaugă, dintre apropiații profesorului, Matei Călinescu sau Virgil Nemoianu. În argumentarea unei „depășiri a metodologiei critice maioreștiene dinăuntrul ei”¹⁶⁵ prin completarea „valorii estetice” cu o „valoare axiologică”, modelul lui Tudor Vianu se amestecă – fără a putea sta în picioare singur nici pentru foștii „elevi” – cu cel al Cercului de la Sibiu sau cel blagian. De altfel, complementaritatea fecundă a direcției cerchiste și a celei vianești se poate urmări mai ales în cazul lui Virgil Nemoianu. Teoreticianul „secundarului” va rezona până astăzi cu „poziția neoplatonică” exemplificată de Cercul de la Sibiu, Blaga și Vianu, bazată pe „umanism raționalist” și pe „valorizarea pozitivă a armoniei și integralității”¹⁶⁶. Deocamdată, să remarcăm că în momentul dezbaterii șaizeciste, referința la Tudor Vianu se leagă de propunerea, destul de vagă însă, a unei perspective „filosofice” în critică.

¹⁶³ Matei Călinescu, „Cultură și continuitate”, ed. cit.

¹⁶⁴ Liviu Petrescu, „Tudor Vianu – contestat?”, ed. cit.

¹⁶⁵ Matei Călinescu, Ovidiu Cotruș, „Dialog despre critica literară”, *Familia*, 7, iulie, 1967.

¹⁶⁶ Virgil Nemoianu, *România și liberalismele ei. Atracții și împotriviri*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, p. 252.

3. O viziune critică despre critica literară

Spre o asemenea încadrare îl recomandau pe Vianu domeniile sale emblematice de interes -estetica, axiologia sau filosofia culturii. Cu toate acestea, autorul *Esteticii* nu a pledat în mod specific pentru o „critică” de tip filosofic. De fapt, de-a lungul carierei, Tudor Vianu și-a formulat destul de sporadic opiniile privitoare la principiile și metodele criticii, fără un program foarte clar, mai degrabă din rațiuni polemice (față de impresionism și față de pozitivism) sau ilustrativ-didactice. De aceea, incertitudinea situării sale pe tabloul critic, constatată în debaterile celei de-a doua jumătăți a anilor '60, n-o putem pune doar pe seama faptului că Vianu ar fi rămas neînțeles; în realitate, ea reflectă o ambiguitate pe care autorul însuși n-a reușit să și-o gestioneze, afectat fiind probabil și de dublul standard („estetician”/”erudit” vs. „critic”) cu care l-a confruntat receptarea din anii '30.

În tot cazul, opinia clasică – prin faptul că e cel mai sistematic explicitată - a lui Tudor Vianu despre „critica artistică” rămâne cea formulată în partea a doua a tratatului său de estetică¹⁶⁷. Ea preconizează o analiză stratificată, desfășurată „în ordine succesivă și ascendentă”. Astfel, criticul pornește de la nivelul „impresionist”, bazat pe „trăirea operei, pe asimilarea ei sentimentală”, dar îl transcende prin analiza „morfologică și stilistică”; o etapă cam prea cuprinzătoare, aceasta e menită să releve „felul în care se gradează interesul în decursul receptării operei, motivațiile ei lăuntrice, particularitatea lumii de valori pe care o reactivează și unitatea de viziune pe care o susține”; în fine, analiza va fi completată prin „aprecierea” operei pe baza unor „principii de valorificare”.

Am putea deduce de aici că Vianu teoretizează procesul unei distanțări controlate de operă, dar și al unei critici expurgată treptat de condiționările ei subiective. El ține la ordinea ascendentă – și transcendentă – a etapelor, pe de o parte, pentru a atinge, dincolo de „impresionism”, o validitate obiectivă, pe de alta - pentru a păstra „răsunetul interior” al „principiilor” și a le scuti astfel de riscul „dogmatismului”. Căci, deși trebuie să-și disciplineze impresiile, să-și atenueze deci subiectivitatea, criticul va rămâne extrem de prezent în procesul analitic: „Principiile valorificatoare ale esteticii intervin în lucrarea critică dinăuntru, ca niște forțe adânc însumate ale conștiinței criticului”. Totuși, întrucât polii procesului critic – cel al „impresiilor” și cel al „principiilor” - sunt atât de indestructibil legați unul de altul, distanțarea de operă e doar aparentă. În fapt, Vianu pare chiar mai apropiat de (viitoarea) critica de identificare decât de o analiză „științifică” tipică, autorizată de estetică sau poetică, atunci când insistă: „Criticul cel mai bun este

¹⁶⁷ V. Tudor Vianu, *Opere. 6. Studii de estetică*, ed. cit., pp. 402-407.

acela care nu opune nici o rigiditate operei, care se oprește să-i răspundă cu un aparat de rezonanță care nu emite decât un singur sunet. Este cel mai bun criticul care nu este prizonierul unei singure structuri și acela care, reușind să se depășească pe sine, poate intra și răsfrânge dinăuntru structurile de opere cele mai diverse”.

În momentul când scria aceste rânduri, Tudor Vianu făcea, în mod evident, toate eforturile să demonstreze că intervenția principiilor obiective ale esteticii nu va altera natura criticii, conștient fiind totuși că nu scrie nicidecum din postura unui partizan/practician al celei din urmă. Însă aceeași speranță de conciliere îl face probabil să încarce actul critic cu mai mult decât poate acesta să ducă. Pe bună dreptate, Eugen Simion găsește destul de imprecisă, deci – ineficientă, imaginea despre critică a autorului *Esteticii*: „opunându-se facilității criticului beletrist, [Vianu] propune formula criticii ca știință, dar o condiționează de atâtea elemente de ordin psihologic și moral încât conceptul apare până la urmă neclar”¹⁶⁸.

În tot cazul, Tudor Vianu își va schimba pe parcurs părerea că disciplinele particulare și generale ale literaturii și-ar putea împărți fără probleme teritoriile, mai ales că după '48 îi devine practic imposibil să mai susțină în aceiași termeni colaborarea dintre estetică și critică. Mai mult, în decursul anilor '50, autorul *Artei prozatorilor* dezvoltă chiar o anumită rezervă față de „critica literară”, pe care nu părea să o vadă cu adevărat sustenabilă în condițiile noului regim¹⁶⁹. Nu întâmplător, dedicându-se stilisticii în perioada realismului socialist, Vianu va evita – în teorie, dacă nu în practică - să susțină apartenența exclusivă a acestui domeniu la critica literară; din contră, va argumenta apăsător că stilistica e un teren de confluență, locul în care se întâlnesc „istoria limbii” și „istoria literaturii”. În autobiografia sa intelectuală din 1958, Tudor Vianu pare, de fapt, să își confirme implicit inadverențele critice: „Îndată ce stabilești o filiație, o comparație, îndată ce grupezi mai multe opere înăuntrul activității unui singur scriitor și, cu atât mai mult, într-un curent, un tip de artă, o epocă de cultură, *nu mai faci critică*, ci istorie literară, estetică, filozofia culturii”¹⁷⁰.

Putem vedea astfel că poziția esteticianului față de critică a fluctuat și a fost afectată de propriile sale nesiguranțe, astfel că urmașilor nu le-au rămas prea multe principii clare de însumat și de revendicat. Să nu uităm, de asemenea, că studiile critice ale lui Tudor Vianu nu reușiseră (deocamdată) să-l impună pe autorul lor ca pe o autoritate în domeniu. În definitiv, după cum o ilustrează și pasajul citat din *Estetica*, teoretizările sale critice sunt mai semnificative în ideea

¹⁶⁸ Eugen Simion, „Critica morfologică și stilistică”, *Luceafărul*, 52, 25 dec 1976, p. 1, 7.

¹⁶⁹ Eugen Simion relatează replica lui Vianu atunci când, la sfârșitul anilor '50, tânărul i-a mărturisit dorința sa de a face critică literară: „nu știi că [ea] e un gen al liberalismului burghez?”, v. Marin Diaconu, *Eugen Simion. Profil spiritual*, București, Tracus Arte, 2015.

¹⁷⁰ Tudor Vianu, „Idei trăite”, în *Opere. 1. Scrieri literare*, ed. cit., p. 133.

posibilelor deschideri și tangențe ale criticii – cu estetica, cu lingvistica, cu „istoria comparată a literaturilor” – decât ca meditații făcute din interior, despre practica efectivă a criticii.

Însă chiar dacă viziunea despre critică a lui Tudor Vianu nu preconizează neapărat un program pozitiv și complet, posteritatea sa va recupera de aici ideea respingerii impresionismului și o va postula ca punct decisiv de opoziție față de călinescianism. Ideea nu fusese totuși formulată atât de radical de autorul *Esteticii*, care nu ar fi putut desprinde cu totul analiza artei de sensibilitatea interpretului. În concepția sa, expusă în tratatul citat, „impresia” în fața operei ar constitui o etapă primară, dar inevitabilă și organică în cadrul „criticii artistice”, în verne ce analiza stilistică ar trebui să se bazeze pe „ecoul faptelor de stil în propria sensibilitate” (V. „Cercetarea stilului”). E drept că prefața *Artei prozatorilor români* cuprinde o polemică mai accentuată față de metoda impresionistă, identificată, generic, cu vechiul model francez afirmat la începutul secolului. Totuși, Vianu vizează și în acest caz „excesele”, nu și legitimitatea ca atare a respectivei forme critice. La urma-urmelor, propriile sale studii stilistice din perioada postbelică au continuat să se bazeze, în ciuda argumentației lingvistice, pe un declic de tip spitzerian, pe acea legătură revelatoare a interpretului cu opera. Sorin Alexandrescu va fi singurul care să recunoască în concepția critică a lui Tudor Vianu acest teren comun cu impresionismul¹⁷¹. Tânărul critic arată că stilistica lui Vianu nu exclude principiul impresiei, ci pornește de la el, pentru a-i lărgi apoi extrem de mult posibilitățile de „explicitare” obiectivă. Însă cu excepția lui Alexandrescu, reprezentarea curentă în perioada postbelică face din Vianu un apostol al anti-impresionismului și întemeiază pe această imagine diferența, chiar ruptura față de călinescianism.

4. Călinescu și Vianu – de la un pol la celălalt

Într-adevăr, pentru un autor atât de puțin confirmat „critic” în timpul vieții, e surprinzătoare frecvența cu care Tudor Vianu a fost pus în paralel cu criticul prin excelență G. Călinescu. (Interesant e că Vianu nu a mai fost, în schimb, legat în vreun fel de mentorul *Sburătorului*, în condițiile în care lovinescianismul revine în dezbaterea critică românească din anii '70). De fapt, după moartea celor doi, dubla tipologie s-a impus cu atât mai puternic cu cât ea părea să implice un dualism perfect și o opoziție fără drept de apel.

Termenii acestei opoziții pot varia – de la temperament la viziune critică, de la personalitate la discurs – dar de fiecare dată raportul disjunctiv pare să se recompună cu o egală pregnanță. Un spirit germanic vs. unul neolatin, un „stoic” vs. un romantic¹⁷², o „gândire a acumulărilor lente și

¹⁷¹ V. Prefața la Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, ed. cit..

¹⁷² Mircea Vaida, „Călinescu, Vianu și «idealul clasic»”, *Tribuna*, 38, 17 sept. 1970, p. 11.

temeinice” vs. una a „salturilor bruște și spectaculoase”¹⁷³, o prezență „magistrală și calmă” vs. una „barocă și agitată”¹⁷⁴, un mentor care „își apropia discipolii” vs. unul care îi „înhiba”¹⁷⁵, „unul își interzicea în scris exact tipul de idee sau de frază pe care celălalt le dezvolta cu predilecție”¹⁷⁶, un „apolinic, cu atitudine de confirmare prin istorie și continuitate canonică” vs. un „dionisiac, cu atitudine de revizuire a istoriei, deconstrucție și discontinuitate”¹⁷⁷, „erudiția lui Vianu era temeinică, spre deosebire de a lui Călinescu, care era cam de suprafață; Călinescu avea, în schimb, o intuiție excepțională”¹⁷⁸ ș.a.m.d. Gelu Ionescu consideră o „elementară observație” recunoașterea „coexistenței celor două personalități care au dominat literatura noastră de gândire, teorie și istorie literară din ultimii 25 de ani”, și vede aici reiterarea unei „sistem bipolar”¹⁷⁹ în cultura noastră (care i-ar mai include pe Maiorescu-Gherea, respectiv Ibrăileanu-Lovinescu). Este însă vorbă și de o adevărată „complementaritate”, care să funcționeze productiv, așa cum crede eseistul? Sau Călinescu și Vianu și-au separat, de fapt, cu granițe precise, zonele de influență în posteritatea lor postbelică?

Adevărul este că, de obicei, comparația a fost făcută astfel încât unul din termenii ei să iasă diminuat: fie Vianu, lipsit de „talentul” și „originalitatea” lui Călinescu, fie Călinescu, lipsit de „temeinicia” și „seriozitatea științifică” a lui Vianu. Un fapt și mai semnificativ care trebuie subliniat e că problema acestei tipologii s-a pus, de regulă, în cadrul unui comentariu privitor la Tudor Vianu, semn că, din cei doi, autorul *Artei prozatorilor* era cel care avea nevoie să fie confirmat suplimentar printr-o comparație care să-l pună în evidență. Într-adevăr, la aceasta recurg cel mai adesea critici din zona academică (Al. Dima, S. Iosifescu, M. Zamfir, F. Mihăilescu, M. Zăciu, I. Vlad), care, rămași oarecum în afara jocurilor de primă putere ale cronicii literare, simt firesc nevoia de a se legitima printr-un alt tip de înaintaș decât cel mai vizibil în foiletonism. În fond, o retorică anticălinesciană practicaseră, pentru o vreme, la mijlocul anilor '60 și în perioada de irupție a cronicarilor, foștii membri academici ai Cercului de Poetică și Stilistică (V. Nemoianu, T. Pavel, S. Alexandrescu). Mai rar se întâmplă ca un critic să-și declare o dublă descendență, deci e clar că vorbim de influențe greu de conciliat. O ilustrează, de pildă, încercarea neconvingătoare a criticului clujean Ion Vlad, care ajunge să aprecieze pe aceeași pagină două lucruri contrare: tipul Vianu pentru „explicarea operei prin analiza sa și prin revendicarea unor criterii metodologice” și tipul Călinescu pentru „mobilitate, depășire de criterii și infinita diversitate de soluții”¹⁸⁰.

¹⁷³ Daniel Cristea-Enache, *Concert de deschidere*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001, p. 549.

¹⁷⁴ Mircea Zăciu, „El hombre secreto”, în idem, *Ordinea și aventura*, Cluj, Dacia, 1973, p. 207.

¹⁷⁵ Florin Mihăilescu, „Modelul”, *Steaua*, 11-12, 1997, p. 6.

¹⁷⁶ Gelu Ionescu, „Posteritatea cărturarului”, *Luceafărul*, 1, 6 ian. 1973, p. 3.

¹⁷⁷ Gheorghe Grigurcu, „Despre «taina» lui Tudor Vianu”, *România literară*, 19, 18-24 mai 1994, p. 13.

¹⁷⁸ Iorgu Iordan – *De vorbă cu Valeriu Mangu*, București, Minerva, 1982, p. 26.

¹⁷⁹ Gelu Ionescu, „Melancolia eruditului”, *Contemporanul*, 21, 23 mai 1969, p. 1-2.

¹⁸⁰ Ion Vlad, *Descoperirea operei. Comentarii de teorie literară*, Cluj, Dacia, 1970, p. 30.

Oricum, relația de dragoste-ură în raport cu aceste două tipologii critice o exprimă probabil cel mai limpede același Nicolae Manolescu. Atitudinea sa a alternat între articolul „Tristețea erudiției” din 1966, respectiv „Reîntâlnire cu Tudor Vianu” din 1980, printr-o adevărată „inversare psihologică”¹⁸¹, astfel că, în momentul celui de-al doilea articol, el constată „nu numai că lectura lui Vianu nu mă mai irită, dar găsesc în ea un motiv de plăcere”, pe când „oarecum iritantă a devenit pentru mine lectura lui Călinescu”. Desigur, autorul are obișnuința formulărilor pregnante și n-ar fi potrivit să tragem concluzia doar din această declarație că și-ar fi schimbat, fie și în 20 de ani, ADN-ul critic. E drept că, de-a lungul cameleonice sale cariere și dincolo de comentariul literar curent, criticul a evitat genul monografic mai apropiat modelului călinescian și s-a încercat, în schimb, pe terenul tipologiilor literare (de la *Arca lui Noe* la *Despre poezie* și la proiectul de „istorie a formelor” din *Istoria critică*), mai apropiat în principiu de tipul Vianu. Totuși, schimbarea de optică e doar aparentă. Căci, în ciuda mai multor tentative de ruptură la care a procedat în anii '80, fundamentele criticii manolesciene au rămas în esență călinesciene, cel puțin în ce privește primatul originalității punctului de vedere, al unității și unicității estetice, al unui „secret”¹⁸² ultim al artei ireductibil prin analiză.

Și acum, când se „reîntâlnește” cu Tudor Vianu, într-un moment mai calm al maturității când îi poate aprecia personalitatea „inactuală, sobră și distantă”, lui N. Manolescu nu îi este, de fapt, prea ușor să găsească în opera profesorului un punct de interes în totalitate valid critic: „o particularitate a criticii lui e de a face să treacă analiza unei probleme prin istoria problemei respective. E vorba, neîndoielnic, de un reflex didactic. Erudiția aceasta poate fi uneori un balast, o amânare a adevăratei discuții, o incursiune pedantă în domenii vecine cu acela esențial, (...) alteori o fereastră deschisă spre un orizont nebănuit”. Ba chiar, nereușind să argumenteze o afinitate reală cu acest autor pe care îl declară totuși foarte important în „biografia sa spirituală”, criticul ajunge, printr-o mică prestidigitație, la performanța de a și-l traduce pe Tudor Vianu în termeni croceeni: „dar procedeul perspectivei nu e pur și simplu luarea unei anumite distanțe față de obiect: el presupune tratarea obiectului din propria perspectivă interioară [?!]”¹⁸³.

Dacă e să rămânem în zona dihotomiei critice discutată până acum, am putea conchide că noua opinie a lui Nicolae Manolescu nu reflectă atât o ascensiune a modelului critic Vianu, cât un sentiment de epuizare a călinescianismului. Acesta era perceptibil, și nu doar pentru cel mai ilustru reprezentant al său, în preajma afirmării unei noi generații literare – optzecismul – care va renega doctrina intuiționistă a creației în favoarea unei paradigme pozitive (pentru care direcția semiotic-formală de cercetare, avându-l ca mentor îndepărtat pe Vianu, a constituit un afluent important).

¹⁸¹ Nicolae Manolescu, „Reîntâlnire cu Tudor Vianu”, în idem, *Teme IV*, ed. cit., p. 189.

¹⁸² Nicolae Manolescu, „Tăietorul de lemne”, în idem, *Teme IV*, ed. cit., p. 31.

¹⁸³ Nicolae Manolescu, „Reîntâlnire cu Tudor Vianu”, în idem, *Teme IV*, ed. cit., p. 189.

Desigur că Vianu și Călinescu nu sunt singuri pe un balansoar, și ar fi exagerat să susținem că eclipsa unuia duce automat la câștigul celuilalt. Totuși, procedeul alăturării celor doi autori în scopul minimalizării meritelor unuia dintre ei a rămas un mecanism imagologic productiv în critica noastră, nu doar în emblematicul articol „Tristețea erudiției”. Un exemplu târziu în acest sens îl regăsim în anii '90, la Gheorghe Grigurcu, care constată cu o anumită amărăciune: „Surprinzător, dintre călinescienii mobilizați de punerea în dezbatere a divinului critic în anii '60 n-a mai rămas pe poziție practic nimeni. Care ar fi discipolii, urmașii lui G. Călinescu? Genialoida sa lecție s-a topit în conștiința și scriitura multora dintre noi, îmbogățindu-le neîndoios, însă nu s-a arătat aptă de a-și delimita o urmare exactă. (...) Din punctul de vedere al școlii, impersonalul, sobrul Tudor Vianu a triumfat asupra personalului în exces, flamboiantului G. Călinescu. Scepticul s-a învins pe sine, asigurând progresul disciplinei sale. Succesiunea sa spirituală a compensat relativa lipsă de originalitate a cărturarului”¹⁸⁴. Aflat în plin război al „revizuirilor morale” și în plină adulație a lovinescianismului, cronicarul *României literare* este, de fapt, în conflict cu propriul său călinescianism. El nu pierde, deci, nici această ocazie de a-l ataca pe „divinul critic”, cu aerul că, în realitate, nu face decât să recunoască meritele lui Vianu.

5. A fi sau a nu fi critic literar

Compararea lui Tudor Vianu cu G. Călinescu reprezintă doar unul din cazurile unui mecanism mai general în posteritatea autorului *Esteticii*, și anume lectura operei sale din unghiul criticii literare. Nicolae Manolescu a întors pe toate fețele, de la desconsiderare la reconsiderare, metoda distantă și eclectică prin care Vianu își trata obiectul literar, Eugen Simion a evaluat „implicațiile critice” ale stilisticii autorului, Adrian Marino a regretat mereu, în ciuda propriei sale obsesii crescânde pentru teorie și sistem, că „nici esteticianul Tudor Vianu n-a fost un adevărat critic literar, deși promitea să fie”¹⁸⁵ și că „nu a avut încă timpul să arunce o punte între o filozofie a operei și o filozofie a criticii, la care medita fără îndoială”¹⁸⁶, Mircea Anghelescu a încercat să demonstreze că exercițiul critic nu este „o evadare temporară din generalitate, ci o formă, o manifestare a ei”, un „moment ulterior al teoriei” care beneficiază totuși din plin de „experiența esteticianului”¹⁸⁷, Liviu Petrescu, mai apropiat prin vocație de istoria ideilor decât de critica textuală, tinde să-l valideze pe Tudor Vianu tocmai prin faptul că „procedează mai degrabă ca un critic decât ca un estetician”¹⁸⁸. ș.a.m.d..

¹⁸⁴ Gheorghe Grigurcu, „Din nou despre Tudor Vianu”, *România literară*, 29, 27 iulie-2 august 1994, p. 15.

¹⁸⁵ Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, București, Ed. Tineretului, 1968, p. 295.

¹⁸⁶ Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Cluj, Dacia, 1974, p. 7.

¹⁸⁷ Mircea Anghelescu, „Opera lui Tudor Vianu”, în idem, *Lectura operei*, ed. cit., p. 205-206.

¹⁸⁸ Liviu Petrescu, „Idealul clasic al omului”, *România literară*, 11, 13 martie 1975, p. 4.

Mai mult, lectura din unghiul criticii a fost adeseori făcută chiar și atunci când în discuție erau studiile estetice sau comparatiste ale autorului, care, evident, nu aveau decât de pierdut dintr-o astfel de confruntare. Or, o asemenea optică este de două ori paradoxală: o dată, pentru că Vianu însuși nu s-a fixat niciodată decisiv pe palierul criticii literare, iar în al doilea rând, deoarece calitatea de critic nici măcar nu i-a fost integral recunoscută vreodată. Ecuația „Tudor Vianu – critic literar” era, așadar, una discutabilă din start, iar soluțiile ei, în mod previzibil, greu de argumentat. Dacă ea a fost totuși formulată cu o anumită frecvență în perioada postbelică, lucrul acesta este mai degrabă simptomatic pentru specificul culturii noastre din epocă, în care critica literară a devenit un discurs hegemonic, în vreme ce disciplinele mai generale au fost blocate sau cu totul compromise de ideologic. E greu de crezut că în cultura britanică sau cea germană, de pildă, s-ar fi consumat atâta cerneală pentru a stabili dacă un estetician, comparatist și stilistician a fost sau n-a fost și critic literar.

În cultura românească postbelică, opera lui Tudor Vianu a fost citită pur și simplu prin grila disponibilă atunci, una care, să recunoaștem, dispunea totuși de interpreții cei mai redevabili. Căci dacă dezbateră estetică filosofică a autorului îi revenea unui N. Tertulian, pe de altă parte, unui Mircea Martin îi rămânea să evalueze (doar) implicațiile critice ale respectivei estetici. Desigur, efectul procustian al unei astfel de grile a fost inevitabil, în măsura în care a aplicat criteriul criticii de text unui autor cu vocația generalului. Pentru Nicolae Manolescu, de pildă, faptul că studiul lui Tudor Vianu despre poezia lui Eminescu din 1930 „e absolut remarcabil în latură generală și în partea de comparatism”, că el stabilește cu precizie și „finețe” „sursa și nuanța fiecărui motiv eminescian” e o reușită neglijabilă în raport cu „lipsa percepției directe” de care „suferă” analizele propriu-zise. Cu argumente surprinzător de similare celor vechi de aproape patruzeci de ani ale lui Vladimir Streinu sau Pompiliu Constantinescu, critica de text e postulată, astfel, ca etalon unic și autoritar. Practicianului său exponențial din perioada postbelică, ceea ce ar trebui să fie diferență (de perspectivă și abordare exegetică) îi apare, deci, ca deficiență: „criticul înalță o schelărie complicată și artificială în jurul unei realități a operei pe care n-o poate traduce nemijlocit. Ceea ce G. Călinescu ori chiar E. Lovinescu rezolvă printr-un adjectiv, printr-o metaforă, Tudor Vianu încearcă să «dovedească» prin argumente logice”¹⁸⁹. *Horribile dictu*, îl putem completa pe cronicarul *României literare*.

¹⁸⁹ Nicolae Manolescu, „Eminesciana”, *România literară*, 46, 14 noi. 1974, p. 9.

VII. FILIAȚII CRITICE

1. Celelalte promisiuni ale șaizecismului. Un capitol încheiat la distanță

La fel ca și Matei Călinescu, Toma Pavel, Virgil Nemoianu și Sorin Alexandrescu sunt trei autori care s-au exportat cu succes în mediul academic occidental. Ei au fost recuperați treptat începând cu anii '90 mai degrabă ca vedete ale exilului, decât ca parte a unui capitol de sine-stătător în istoria criticii autohtone. Ce-i drept, toți trei au plecat, pe rând, din țară în perioada „dezghețului”, respectiv a noului „îngheț”, aproximativ în momentul în care începeau să confirme prin cărți statutul de tânără speranță.

De altfel, Pavel, Nemoianu și Alexandrescu vădeau încă de la începuturile carierei lor o formulă intelectuală distinctă în raport cu *mainstream*-ul critic șaizecist, deși în cadrul paradigmaticii dispute călinescieni-anticălinescieni ei cad, de obicei, în cea de-a doua tabără. Începuturile lor intelectuale sunt plasate, oricum, sub semnul căutărilor teoretice și nu trebuie să uităm că niciunul nu e, de fapt, încă de pe atunci, critic literar în sensul manolescian al cuvântului. Mai ales deoarece, spre deosebire de Matei Călinescu, ei nu se implică în cronica literară, ci doar în dezbaterile metodologice despre statutul criticii de la jumătatea anilor '60. Așa cum am avut prilejul să discutăm într-un alt capitol, acești autori au o poziție simbolică de „universitari”, nu o dată făcându-și un titlu de mândrie din rezervele față de „viața literară”. Dacă Nemoianu și Alexandrescu devin cadre ale departamentului de literatură engleză, respectiv literatură comparată de la Universitatea din București, Pavel este cercetător la Institutul de lingvistică. Totuși, inițiativele lor vizează critica literară, cel puțin din motivul că acesta este genul prim și inevitabil în discursul intelectual al momentului. Oricum, în pofida afilierilor diferite, dar și a imaginii publice inegale (primii doi având prezențe editoriale și publicistice mai pregnante decât autorul *Lumilor ficționale*), există o unitate de formație și de proiect intelectual care ne permite să-i considerăm o echipă, permițându-ne, astfel, să medităm asupra regulilor jocului din critica noastră postbelică, dar și asupra eventualelor lui alternative. Nu întâmplător, Tudor Vianu este unul din reperele comune celor trei viitori teoreticieni.

În primul rând, pentru că, alături de Al. Rosetti și Mihai Pop, profesorul coordonează, din 1961, Cercul de Poetică și Stilistică de la București, din al cărui grup constant de cercetători mai face parte, pe lângă Toma Pavel, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu, și Sanda Golopenția, Matei Călinescu, Mihai Nasta, Mihai Zamfir, Mihaela Mancaș etc. Un grup hibrid, așadar, de tineri lingviști și literați, preocupați de aplicarea metodelor formalist-structuraliste de analiză a textului literar. Ascendenta teoretică al științelor limbajului este explicat foarte bine de Virgil Nemoianu în

paginile memorialistice din *Arhipelag interior* (1994): autorul observă că generația de studenți care intră la Filologie în jurul jumătății deceniului șase nu are o memorie precomunistă de maturitate, în schimb a fost crescută în spiritul intruziunii violente a politicului. Ea va fi, așadar, cu atât mai motivată să profite de specializarea teoretică, prin structuralismul lingvistic sau alte doctrine critice din zona anglo-americană, la care tinerii cercetători au acces prin specificul catedrei de care țin, iar ulterior, prin accesul treptat la cartea străină permis în condițiile liberalizării culturale.

Deși diferiți ca formare, ca specializare, dar și în privința evoluției ulterioare, cercetătorii enumerați se înrudesesc prin anumite date intelectuale de tip *raționalist* și par să promită, în debutul anilor '60, constituirea unei paradigme *pozitive* în studiile noastre literare, la intersecție cu științele limbajului. Mai degrabă atipici pentru mediul intelectual românesc, în care astfel de coincidențe între studiile literare și lingvistice au fost rare și fără șansa de a face școală (cazurile unui O. Densusianu, D. Caracostea), acești tineri ilustrează, în schimb, într-un mod simptomatic, un anumit evazionism teoretic (de altă natură, dar cu aceeași direcție pe care o va avea curând evazionismul estetic al criticii literare). De aceea, Virgil Nemoianu considera că a făcut parte din „poate cea mai norocoasă generație postbelică până la cea a anilor '90”, una care a înțeles îndemnul tacit că „Vă lăsăm în pace, să faceți cam ce vreți în domeniul vostru. În schimb, nu vă amestecați în (...) politica țării”¹⁹⁰.

Din punct de vedere teoretic, acești tineri se întâlnesc cu Tudor Vianu cam pe la jumătate de drum. Firește că orizontul maestrului, definitiv marcat de idealismul german și de o concepție romantică a individualității creatoare, nu mai corespunde în literă celui al discipolilor săi, care citesc acum lingvistică structurală sau critică formalistă nord-americană. Totuși, Vianu însuși ajunsese, pe căi ne-formaliste, la un anumit *obiectivism estetic* și la chestiunea *seriilor literare*, fapt demonstrat prin efortul tipologic din *Arta prozatorilor români* (1941), și reiterat prin *Introducerea în teoria valorilor* (1942), în care argumenta disocierea dintre originea subiectivă a valorilor și valabilitatea lor obiectivă și generală. În mutarea acestui om de cultură veche în lumea nouă, schimbarea e mai ales de ordin practic, privind domeniile posibile de cercetare, dar continuitatea intelectuală există. Căci organicismul de izvor german și clasicismul structural al fostului estetician rămân active în tendința de a organiza formele în serii, în viziunea de armonie compozițională a textului sau a stilului auctorial, în raportul postulat între părțile operei și întregul ei. Tudor Vianu dispunea de un concept gestaltist de structură (explicitat, de pildă, în articolul din 1941 „*Gegonos și gignomenon*”), iar turnura stilistică postbelică nu a făcut decât să-i canalizeze și mai mult interesul pentru structurile textului, fapt confirmat de studiile despre metaforă, simbol sau alte figuri de stil publicate sau elaborate în a doua jumătate a anilor '50. Sanda Golopenția nu

¹⁹⁰ Virgil Nemoianu, *Tradiție și libertate*, București, Curtea Veche, 2001, p. 387.

se îndoiește că „opera sa s-ar încadra paradigmelor pre-semiotice, [iar] studiul postum «Simbolul artistic» din 1966 ne îndreptățește să vorbim de semiotică propriu-zisă, mai ales că autorul însuși își descrie prima parte a studiului ca una de semiologie generală”¹⁹¹.

Stilistica lui Vianu ține, totuși, de o altă vârstă epistemologică, în primul rând prin legătura ei ombilicală cu subiectul creator. Dar o bază raționalistă de gândire, chiar și parțial similară structuralismului, există în întreaga operă a profesorului. Din această privință, se poate spune că intuițiile sale se opresc cam același punct din care pornesc, prin lecturi din formalismul rus și american ori din structuralismul praghez, tineri cercetători ca Toma Pavel, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu, Mihai Nasta etc. La fel ca în cazul celorlalte curente formaliste europene sau americane, demersul cercetătorilor noștri era alimentat de dorința de a închide ușa realităților politice, ca și de orgoliul diferențierii față de mediul critico-literar curent. Altfel spus, ei căutau „o gândire nouă, de tip tehnic și pozitivist logică, mai curând cosmopolită, mergând de la formalistii ruși la filosofia analitică anglo-saxonă și la structuralismul francez. Ea izvora prea puțin din tradițiile românești. Maeștrii noștri erau mai curând Vianu, Rosetti și Mihai Pop – ultimii doi din afara istoriei literare – decât Călinescu, Lovinescu sau criterioniștii”¹⁹².

Oricum cel mai interesant e modul în care amprenta lui Tudor Vianu – cel mai apropiat literaților dintre „maeștrii” amintiți - are rolul uneori de a tempera radicalismul teoriilor cu care tinerii săi discipoli intrau în contact, menținându-le într-o zonă mai umanistă în care chestiunile „autorului” sau ale „valorii” să nu-și piardă relevanța. Putem urmări acest fenomen în cazul lui Virgil Nemoianu, căruia istoria criticii românești îi păstrează o amintire (parțial greșită) de emul al structuralismului, grație cărțulei de popularizare publicată în 1966. Din perspectiva evoluției ulterioare a teoreticianului „secundarului”, această asociere ar părea însă mai degrabă o mezialianță de tinerețe. În prima jumătate a anilor '60, Nemoianu și-a căutat formula intelectuală pe o poziție aflată la intersecția dintre perspectiva filosofică în critică inspirată de Cercul de la Sibiu (ai cărui moștenitori mai direcți au fost Nicolae Balotă și Ovidiu Cotruș) și perspectiva lingvistică, de „critică a formelor”, inspirată mai ales de *New Criticism*-ul anglo-american de care s-a apropiat ca anglist. Proporțiile acestea au fost dozate, treptat, în direcția unui raționalism umanist foarte în spiritul lui Tudor Vianu. Căci, deși interesat de oferta structuralismului în vogă, autorul *Microarmoniei* explora încă de pe atunci posibilitatea de a studia formele literare în contextul mai larg al culturii. În 1967, de pildă, Virgil Nemoianu pledează pentru o critică „eseistică, ce tinde spre filosofia culturii”, singura capabilă să „procure literaturii accesul în zona celor mai înalte preocupări umane, integrând opera într-o istorie a sensibilității, într-o morfologie generală a stilurilor, în seria semnificațiilor transcendente etc.”¹⁹³ Viitoarele lucrări de comparatism și istoria

¹⁹¹ Sanda Golopenția, „Semiotics in Romania”, în Th. A. Sebeok, *The Semiotic Sphere*, ed. cit., p. 433.

¹⁹² Sorin Alexandrescu, *Identitate în ruptură*, ed. cit., p. 47.

¹⁹³ Virgil Nemoianu și Sorin Alexandrescu, „Dialog despre critica literară”, *Familia*, 8, august 1967, p. 20.

ideilor ale profesorului american de origine română vor continua să evalueze dialecticile tradiție-modernitate, epistemologie-estetică sau științe-arte de pe poziții umaniste, organiciste și conservatoare. Această continuitate intelectuală e cu atât mai remarcabilă cu cât Nemoianu a trăit pe viu modele academico-ideologice ale Occidentului, de la deconstrucție la decanonizările generate de etosul multiculturalist.

În cazul lui Virgil Nemoianu, influența lui Vianu este probabil mai degrabă implicită. Ea apare, în schimb, cât se poate de explicit la Sorin Alexandrescu. Autorul impresionantei monografii despre William Faulkner reușește paradoxul de a fi un „structuralist organicist”, o formulă de el însuși propusă ce combină două noțiuni care am spune că se exclud prin definiție. Nici Alexandrescu nu găsește însă vreo incompatibilitate între structuralismul francez sau formalismul rus și american și stilistica lui Vianu, deși aceasta din urmă era alimentată de cu totul alte tradiții de gândire. Viitorul profesor de la Amsterdam nu se îndoiește, totuși, încă din anii '60 că „adevărata continuare a stilisticii lui Vianu constă în studiile (...) de poetică structurală”¹⁹⁴. În lobby-ul pe care tânărul critic, încă aflat în România, îl face „științei literaturii”, precursoratul lui Vianu este pe alocuri mitizat. Acest precursorat îl ajută nu doar în eforturile de a legitima o direcție de cercetare lipsită până atunci la noi de prestigiu și de aderenți, dar și în tentativele de a-și forja o concepție critică proprie. Înțelegerea exegezei ca descoperire a unei „arhitecturi de simetrie”¹⁹⁵ constituie o probă de continuitate cu modelul Vianu.

Spiritul maestrului român domină, de fapt, litera teoriei străine citată cu religiozitate de tânărul critic; de pildă, dacă atât formalistilor ruși, cât și noilor critici americani le era specifică logica tensiunii, contradicției și diferenței formale, imaginea echilibrului armonic prin care Sorin Alexandrescu definește textul e mai direct datoare gândirii lui Vianu: „construcție arhitectonică a faptelor de expresie, (...) clădire al cărei contur indică o suprapunere de etaje, construite însă după un plan arhitectonic unic”¹⁹⁶. În plus, deși a fost cel mai energic susținător român al poeziei structurale, Sorin Alexandrescu a practicat, de fapt, o critică de text, care nu doar că a păstrat problematica tradițională a valorii, dar a încercat și deschiderea spre tipologii culturale, ca în monografia *William Faulkner*. Încă un argument, iată, pentru a-l situa în proximitatea intelectuală a lui Tudor Vianu.

Oricum, atât la Alexandrescu, cât și la cei mai mulți dintre cercetătorii anterior menționați, figura lui Vianu începe tot mai mult să fie invocată ca probă a unei pledoarii pentru „obiectivizarea” criticii. Aceasta începe să fie formulată din prima parte a anilor '60 în polemică

¹⁹⁴ Sorin Alexandrescu, note la René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, traducere de Rodica Tiniș, studiu introductiv și note de S. Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 420.

¹⁹⁵ Eugen Simion, „Tudor Vianu”, în idem, *Scriitori români de azi*, vol. II, București, Cartea Românească, 1977, p. 370.

¹⁹⁶ Sorin Alexandrescu, „Analiza de text și critica organică”, *Viața românească*, 12, decembrie 1965, p. 141.

față de maniera estetizantă/impresionistă de a înțelege esteticul, ce își recucerea treptat drept de cetate în critica noastră. Însă în ciuda revendicării unor modele critice opuse (Vianu-Călinescu), ar fi greu de susținut că la momentul șaizecist s-au constituit cu adevărat două paradigme critice concurente, una de substanță raționalistă, cealaltă – impresionistă. În definitiv, mizele critice ale călinescienilor și ale universitarilor sunt destul similare, ambele mergând, după paranteza sociologistă, într-o direcție *imanentistă*. Atât „critica de creație” cât și „analiza de text” se concentrează claustrofobic pe text. Diferența ar fi doar în privința limbajului analitic utilizat, însă, în condițiile încărcatului jargon structuralist, aceasta a fost o întrecere pierdută din start.

Dar în ciuda acestor rezultate previzibile, au existat câteva intervenții care păreau să anticipeze o polemică reală, mai ales că ele se concentrează într-un interval strâns și aprins (1966-1967). Ideea comună o reprezintă încercarea de a propune o contrapartidă la ceea ce începea atunci să se constituie în model critic dominant. Virgil Nemoianu susține, de pildă, necesitatea de a îmbogăți funcțiile criticii adăugând genului „curent, jurnalistic”, o „critică specializată, intrinsecă sau comparatoare”, respectiv una „eseistică, ce tinde spre filosofia culturii”¹⁹⁷. Sorin Alexandrescu, pe de altă parte, în ambele studii introductive la lucrările lui Wellek și Warren, precum și în numeroase alte articole din presă, critică relativismul evaluării literare subiective. El acuză absența din mediul autohton a unui al treilea tip de critică – alături de cea „estetică” și de cea „sociologică” – una de tip „științific”, care să nu părăsească sfera textului, dar să recurgă la un arsenal rațional de analiză, în locul instrumentelor fluide ale „intuiției”. Îl regăsim implicat în această polemică și pe Toma Pavel, într-o serie de articole publicate în revista *Tomis* (1967). Tonul îi este încă și mai revendicativ, autorul vorbind de „forumul prea înghesuit al presei literare”, de „puterea temporală a criticii literare de aici”, cu „snobismele ei întârziate” și „disprețul” său față de o „disciplină care își demonstrează cu calm legitimitatea”, reușind să „se integreze în viața culturală internațională”. Toma Pavel se referă la școala românească de stilistică, consolidată în jurul lui Tudor Vianu, pe care o consideră evoluând „în ciuda disprețului unora dintre criticii literari (nici măcar «în ciuda», ci pur și simplu «indiferent», «în afara»)”¹⁹⁸. La fel ca Nemoianu sau Alexandrescu, Pavel afirmă necesitatea unui alt nivel de reflecție critică, alături de „actul critic curent”, rămas în „sfera modestă a generalizărilor empirice”; în opinia sa, „actul teoretic este transcendent față de cel practic”, „superior ierarhic” întrucât îi „dă temei”¹⁹⁹ celui din urmă.

Tonul neconcesiv al lui Toma Pavel reflectă frustrarea față de mediul critic și viața literară a momentului, mai degrabă decât un simplu fanatism teoretic. La urma-urmelor, fosta „tânără speranță structuralistă”, fostul emul al lui Hjelmslev și Jakobson, se află tot acum într-un proces de distanțare față de teoriile abstracte care îi cuceriseră anii de facultate, după cum mărturisește în

¹⁹⁷ Virgil Nemoianu și Sorin Alexandrescu, art. cit., *Familia*, 1967.

¹⁹⁸ Toma Pavel, „Orientări în stilistica românească”, *Tomis*, 5, mai 1967, p. 16.

¹⁹⁹ Toma Pavel, „Critica literară sau despre «despre»”, *Tomis*, 7, iulie 1967, p. 7.

excelenta memorialistică de idei din *Fragmente despre cuvinte* (1968). De altfel, și în articolul citat, Pavel amendează excesele „narcisismului metodologic”. Ceea ce nu-l împiedică să deplângă absența unei direcții mai „sistematică” și mai întemeiată teoretic în critica noastră. Semnificativ pentru posteritatea lui Vianu este că viitorul autor al *Lumilor ficționale*, un membru constant al cercului de stilistică coordonat de profesor, s-a format ca lingvist și abia ulterior a atacat mai direct problemele criticii literare. Apropierea sa de stilistică, în care recunoștea întâietatea și „perfecta actualitate”²⁰⁰ a *Artei prozatorilor români*, trebuie văzută deci ca o reorientare din care critica noastră ar fi avut numai de câștigat.

Așa cum știm însă, polemica schițată de această generație de cercetători nu s-a materializat fructuos în istoria criticii noastre. În primul rând pentru că principalii ei protagoniști au părăsit, pe rând, țara, construindu-și, fiecare, cariere academice de marcă: Toma Pavel, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu, Matei Călinescu, Sanda Golopenția. Dintre ei, Sorin Alexandrescu a revenit cel mai vocal în dezbaterile de după '90 pentru a susține relativizarea canonului estetic, deși el însuși regăsise între timp sentimente mai calde pentru atât de diferitul coleg de generație Nicolae Manolescu. Virgil Nemoianu, de asemenea, și-a manifestat o agendă centristă mai deschis ideologică în articolele sale de după '89 privind chestiuni politice sau de strategie culturală ale societății românești față cu modernizarea.

Altminteri, perioada lor critică românească de tinerețe nu s-a concretizat într-o direcție de idei integrată cu adevărat în istoria criticii noastre postbelice (iar faptul că, imediat după '90, intervențiile pertinente și chiar provocatoare ale lui Virgil Nemoianu și Sorin Alexandrescu în problema canonului n-au stârnit dezbaterile anticipate – n-a făcut decât să le confirme excentricitatea). De aceea, această parte a posterității critice a lui Tudor Vianu a rămas virtuală și, în cea mai mare parte, ratată. Adevărul e că în momentul istoric șaizecist, blocajul criticii noastre estetice față de teorie ar fi fost greu de surclasat. Căci nevoile comunității critice românești erau atunci mult mai practice și ele vizau în principal consolidarea propriei autonomii simbolice, neutralizarea dogmatismului ideologic și recuperarea tradiției literare. Viața literară a momentului se cerea susținută printr-o „critică simpatetică” – nu „transcendentă” teoretic -, o critică de eficiență directă, atât în vederea protejării literaturii, cât și a educării publicului în spirit estetic. E greu de spus, așadar, dacă Sorin Alexandrescu, Virgil Nemoianu sau Toma Pavel și-ar fi găsit până la urmă locul și maturitatea critică în mediul intelectual autohton (deși cel dintâi rămâne și azi asociat șaizecismului critic printr-o activitate publicistică mai susținută). Cu siguranță însă, ei nu s-ar fi maturizat în direcția pe care le-a permis-o ulterior mediul academic străin.

²⁰⁰ Toma Pavel, „«Arta prozatorilor români» și problemele actuale ale stilisticii”, *Tomis*, 12, decembrie 1967, p. 13.

Cel mai evident aspect al acestui proces de maturizare l-a reprezentat despărțirea de structuralismul de care, într-un fel sau altul, au fost asociate începuturile carierei lor. La Virgil Nemoianu, mai atras de filosofie și de culturologie, această despărțire s-a manifestat încă de la sfârșitul anilor '60. Pentru Sorin Alexandrescu și Toma Pavel, structuralismul a constituit, în schimb, cu toate rezervele pe care autorii le vădeau deja față de această doctrină, cea dintâi treaptă a integrării academice occidentale. Ambii autori au inițiat, la începutul anilor '70, proiecte doctorale sau de cercetare sub coordonarea uneia din eminențele cenușii ale structuralismului, A.J. Greimas, concretizate în cărți (*Logique du personnage: réflexions sur l'univers faulknerien*, 1974, respectiv *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, 1976) și studii în antologii de poetică. Și ambii au înregistrat, până la începutul anilor '90, o reformă metodologică radicală, de la structuralism și semiotică la studii culturale, respectiv la hermeneutica imaginarului sau teoriile ficționalității. Acest parcurs a corespuns, de altfel, evoluției teoretice a studiilor literare occidentale. Sorin Alexandrescu și Toma Pavel au reflectat-o, în fond, cu mai multă fidelitate decât Virgil Nemoianu, rămas, așa cum aminteam, mai puțin „mișcat” de curentele academice americane (deconstrucție, materialism cultural etc.).

Cu toate acestea, se cuvine remarcat că tipul de analiză culturală pe care, într-o formă sau alta, au ajuns să o practice toți trei – integrând adică literarul în antropologie, într-o istorie a mentalităților, paradigmelor filosofice, științifice etc. - nu se află deloc în contradicție cu sistemul de idei al lui Tudor Vianu, ba chiar vine în completarea acestuia. S-ar putea spune mai degrabă că episodul structuralist a fost, din privința aceasta, un accident. Căci, înainte de a fi constrâns să-și limiteze orizontul speculativ la stilistică sau comparatism, autorul *Esteticii* avea toate datele, ilustrate și prin câteva studii (precum „Influența lui Hegel în cultura română”), de a practica un tip asemănător de „morfologie culturală”. Sorin Alexandrescu se întreba, în acest sens, „dacă radicalismul acelora, care prin anii șaizeci și șaptezeci vedeau în Vianu doar un Spitzer român, nu a fost prematur. Privit din perspectiva anilor nouăzeci, Tudor Vianu pare a fi avut ceea ce le lipsea multor altora câteva decenii mai înainte: știința, dar și sensibilitatea de-a studia *textul în cultură*, nu în vid”²⁰¹.

Totuși, asemănările dintre cei trei teoreticieni se opresc la această deschidere culturală generică. Demersurile lor se diferențiază, în schimb, tocmai prin modul de raportare la estetic. Din această privință, Sorin Alexandrescu a fost cel mai radical în susținerea despărțirii de „canonul estetic”, suprapus celui impresionist din critica noastră postbelică. El a argumentat această idee în mai multe serii de articole din anii '90 și de la începutul anilor 2000 (precum cele șase episoade ale „Retrospectivei Nicolae Manolescu” din *Observatorul cultural*, 2001), dar și în volumele *Privind înapoi modernitatea și Identitate în ruptură. Mentalități literare postbelice*. Autorul

²⁰¹ Sorin Alexandrescu, „Tudor Vianu: atitudinea stilistică”, ed. cit., p. 95.

încearcă aici o sociologie a câmpului intelectual autohton din perioada comunismului, puternic influențată de Karl Mannheim și Pierre Bourdieu, care îl duce la concluzia că acest „conservatorism estetic” e răspunzător de „scăderea catastrofală a preocupărilor metodologice, hermeneutice și cognitive – ce să mai căutăm adevăruri, metode sau valori noi, din moment ce le avem deja pe cele eterne – și, în ultimă instanță, scăderea creației culturale înseși”²⁰². Comentatorul pledează, în schimb, pentru recuperarea unui „canon etic”, care ar include filosoficul, ideologicul sau religiosul. Oricât de întemeiate – și anticipatoare, dacă ne gândim la turnura culturalistă pe care au luat-o studiile noastre literare din a doua jumătate a anilor 2000, mai ales în cărțile tinerei generații -, observațiile lui Sorin Alexandrescu au o relevanță limitată la mediul intelectual românesc și par uneori conduse de mobilul unor răfuieți interne. De altfel, intervențiile sale din anii '90 nici nu pot fi citite decât în contextul polarizării câmpului literar al momentului și resurgenței unui nou „conservatorism”, în sprijinul unei literaturi ce părea brusc amenințată de ofensiva societății de consum.

Dacă interesul profesorului de la Amsterdam s-a fixat, astfel, asupra istoriei intelectuale locale, cărțile lui Virgil Nemoianu și Toma Pavel au beneficiat de o mai mare expunere internațională, dar și de un interes teoretic mai larg. Întreaga operă a lui Nemoianu și cea de-a doua parte a carierei lui Pavel exemplifică însă tocmai un anumit „conservatorism”, cu mențiunea că ambii teoreticieni înțeleg „esteticul” într-un sens bogat „umanist”, refuzând să-l reducă la sensul „estetizant” (pe care, în fond, îl acuza și Alexandrescu).

Atât autorul *Teoriei secundarului*, cât și cel al *Lumilor ficționale* abordează relația dialectică dintre creația artistică și imaginarul social, discursurile științifice, filosofice sau politice. Remarcabilă este atât evitarea „estetismului” (evidentă la Toma Pavel în critica teoriilor moderniste ale „autoreferențialității”), cât și argumentarea, pe de altă parte, a rolului „special” pe care îl deține arta în ansamblul și funcționarea culturii: un rol mediator, recuperator. Astfel, ca formă a „secundarului”, literatura recuperează ceea ce mersul avântat al „principalului” într-o societate lasă la o parte sau neglijează; „ficțiunea”, de asemenea, deține o putere cognitivă proprie, ireductibilă la limbaj, dar și necomparabilă cu alte tipuri de „discurs real”, ceea ce o face indispensabilă în dinamica unei societăți. Într-un studiu recent despre Toma Pavel, Andrei Terian se concentrează pe această întrepătrundere a criteriului „artistic” cu unul „ontologic” „moral”: „ficționalitatea asigură prin ea însăși o anumită consolare morală (sau, în sens larg, existențială), chiar și numai ca modalitate de a semnaliza existența unei «zone» ontologice aparte, diferite de «locul comun»”²⁰³.

²⁰² Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, București, Univers, 1999, p. 154.

²⁰³ Andrei Terian, „Consolările ficțiunii în critica lui Toma Pavel”, în idem, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, București, Muzeul Literaturii Române, 2013, p. 221.

În cazul lui Virgil Nemoianu continuitatea cu momentul românesc este imposibil de trecut cu vederea. Încă din *Calmul valorilor*, criticul sublinia că „literatura oferă desfășurarea deplină a tuturor virtualităților umanului. În jurul acestei valori umane centrale gravitează aproape toate celelalte: funcția de cunoaștere, funcția educativă și politică, funcția morală, cea psihologică și cea sociologică șamd.”²⁰⁴. De altfel, eseurile și articolele reunite în unele volume din anii 2000 (*România și liberalismele ei*, *Tradiție și libertate*, *Străin prin Europa*) demonstrează că teoreticianul nu a făcut decât să-și conserve, chiar și traversând o cu totul altă epistemă în Occident, afilierea ideologică la „spațiul centrist interbelic [reprezentat de] Madgearu, Rădulescu-Motru, Lovinescu, Vianu etc.”²⁰⁵.

Firește că profilul intelectual al acestor teoreticieni s-a rotunjit prin numeroase negocieri doctrinare și nu poate fi plasată sub ascendentul unui singur model. Cu toate acestea, e posibil nu doar să vedem în direcțiile lor de analiză o anumită filiație Vianu, dar și să recunoaștem meritul profesorului în formația lor. Căci dacă în Virgil Nemoianu, am fi putut presimți încă din anii '60 pe viitorul autor al *Micro-Armoniei* sau al *Romantismului îmblânzit*, în fostul lingvist Toma Pavel ar fi fost mai greu de prevăzut viitorul semnatar al *Gândirii romanului*. Prietenul și colegul său de generație observa, în acest sens: „îmi imaginez că mi s-a datorat și mie câte ceva din cariera ulterioară a lui Toma. El pornise din tradiția de „Romanistik” de la începutul secolului 20, tradiție în care filologic-lingvisticul și literar-culturalul erau strâns îmbinate. Toată viața a pendulat între literar și lingvistic, dar poate că deplasarea sa spre literatură comparată și istorie intelectuală (spre mijlocul vieții) nu s-ar fi petrecut atât de hotărât fără interacțiunea cu mine. (...) Cursurile lui Edgar Papu și Tudor Vianu au însemnat [pentru noi] inițierea în comparatism, porți deschise spre alte orizonturi și, mai ales, un model de îmbinare fără efort a filozofiei cu literatura, adică tocmai lucrul de care aveam atunci maximă nevoie”²⁰⁶.

La urma-urmelor, ideea susținută de Nemoianu și de al doilea Pavel că literatura acționează în beneficiul moral al umanității e un principiu opus actualității lor teoretice (poststructuralismul, marxismul cultural etc.), dar situabil într-un peisaj de gândire care-l include și pe Tudor Vianu. E mai plauzibil, de fapt, că autorul *Esteticii* ar fi ajuns să practice el însuși o istorie literar-intelectuală în genul Nemoianu-Pavel, decât că cei doi autori ar fi ajuns să-și scrie marile cărți în România. Căci aici, până în 1989, și cu adânci consecințe și după aceea, critica literară a ocupat și înglobat cea mai mare parte din teritoriul speculativ al esteticii, filosofiei, antropologiei.

²⁰⁴ Virgil Nemoianu, *Calmul valorilor*, Cluj, Dacia, 1971, p. 8.

²⁰⁵ Virgil Nemoianu, *Tradiție și libertate*, ed. cit., p. 285.

²⁰⁶ Virgil Nemoianu, *Arhipelag interior*, ed. cit., pp. 193, 275.

2. Matei Călinescu – adevăratul vianist

De altfel, poate nu este întâmplător că la cel mai evident urmaș al său din critica românească, filiația Vianu se verifică mai ales prin desprinderea de critica literară. Este, bineînțeles, cazul lui Matei Călinescu. Cariera sa, începută și afirmată în contextul literaturocentric al șaizecismului românesc, și terminată pe tărâm american cu o carte în proiect despre naționalismul intelectualilor interbelici, reflectă o treptată îndepărtare atât de obiectul (textual) al criticii literare, cât și de discursul ei specific, printr-o interdisciplinaritate în care vor fi convocate antropologia culturală, istoria religiilor, filosofia sau chiar psihologia. În acest sens, Matei Călinescu nu își revendică o continuitate cu *mainstream*-ul criticii literare românești, în varianta ei tipică din postbelic, ci, printr-un termen pe care îl folosește și Sorin Alexandrescu, cu una din „nișele” ei: „Dacă, după 1973, când am părăsit România, m-am putut simți intelectual «acasă» în departamentul de literatură comparată al unei mari universități americane, aceasta am datorat-o în mare măsură lui Tudor Vianu. În multe privințe, departamentul de literatură universală și comparată al Universității București, pe care Vianu l-a condus până la moartea sa din 1964, era «sincron» cu departamentele similare de la instituțiile de învățământ superior din Europa occidentală și Statele Unite. Nu [am avut] un șoc cultural, ci [am resimțit] o continuitate”²⁰⁷.

Viitorul autor al *Fețelor modernității* și-a început totuși cariera chiar pe câmpul de bătălie al criticii literare românești, fiind nu doar un publicist constant și apreciat în majoritatea revistelor literare importante din anii '60, dar și un spirit viu și polemic, implicat în actualitatea critică a momentului. Intervențiile sale sunt de neocolit în toate dezbaterile majore ale decadei, despre realism, despre „critica de creație”, despre călinescianism. Fixat încă de timpuriu în *establishment* (în 1960-1961 devine șeful secției de critică de la *Gazeta literară*), Matei Călinescu promitea să aibă, pe plan autohton, o carieră cel puțin comparabilă cu cea a lui Nicolae Manolescu. Chiar și principiile sale critice păreau să fie în acord cu atmosfera momentului, mai ales în ce privește valorizarea creației în critică și ideea autonomistă despre operă.

Asistentul profesorului de la catedra de comparatism și vechiul prieten al fiului său e recunoscut încă din anii '60 drept un continuator al lui Tudor Vianu - dar mai degrabă pe baza datelor biografice decât a ideilor sale critice. Căci în ciuda multelor articole despre maestru publicate în a doua jumătate a anilor '60 – majoritatea comemorative totuși, și mai pline de sentiment decât de reflecție ideatică -, Matei Călinescu nu-i împărtășește, în fond, toate opțiunile. Mai exact, autorul *Conceptului modern de poezie* pare să se împartă între G. Călinescu și Tudor Vianu. Ambii sunt implicit prezenți, de pildă, când tânărul comentator vorbește în prefața

²⁰⁷ Matei Călinescu, Scrisoare către G. Dimisianu, 21 noi. 1997, *România literară*, 51-52, 24 dec. 1997, p. 25.

Eseurilor critice din 1967 despre „rigoarea și poezia criticii”. Și ambii au un aport – primul, prin refuzul „elucidării”, al doilea prin „caracterul ilimitat al metaforei” – în concepția lui Matei Călinescu despre multiplicitatea de semnificații a fenomenului artistic: „având adeseori aspirații și chiar valențe filozofice, poezia se refuză, prin însăși esența ei, unei elucidări sistematice, discursive: materialul ei intelectual este prin excelență metaforic, simbolic, iar metafora și simbolul sunt inepuizabile în semnificațiile lor... acestea se cer discutate sub o altă specie decât sistemele de gândire: sub specia emoției – și există forme înalt intelectuale ale emoției – pe care o produc în conștiința noastră”²⁰⁸. E drept că în dezbateră din ’66-’67 în jurul călinescianismului, Matei Călinescu susține, în ton cu criticii din cercul *Familiei*, completarea valorii estetice cu o valoare „axiologică”, pe baza distincției dintre „estetic” și „artistic”, aspect ce amintește imediat de accentul pus adesea de Tudor Vianu pe funcția morală a artei. Totuși, aceasta nu îl scoate neapărat din rând pe tânărul comparatist, dacă ne gândim că mai mulți critici ai vremii pledează, prin diferite moduri de a argumenta, pentru același principiu al „lecturii deschise” (pe care, de pildă, Eugen Simion o înțelegea ca „receptare mereu nouă a operei”, Paul Georgescu drept „polivalență” a interpretării sau Nicolae Manolescu ca „infidelitate a lecturii”). În concluzie, interesul lui Matei Călinescu pentru valențele filosofice, axiologice, mai-mult-ca-estetice ale literaturii ține de linia intelectuală a lui Tudor Vianu; însă această apetență rămâne deocamdată mai curând generică, cronicile și studiile sale din perioada anilor ’60 punând în practică și în evidență mai ales concepția criticii creatoare, a esenței emoționale și chiar inefabile a artei care îl mențin pe autor în acord cu majoritatea generației post-călinesciene.

Dacă nu la nivelul concepției, o schimbare se petrece totuși cu Matei Călinescu la nivelul discursului. *Conceptul modern de poezie* (1970) – rezultat al unei teze de doctorat coordonată de Liviu Rusu – și *Clasicismul european* (1971)²⁰⁹ îl fixează pe autor într-un alt registru de scriitură decât cel în care debutase, mai ales că în acești ani el își rarește prezențele cu cronici în revistele literare. În volumele de acum, Matei Călinescu nu mai face critică de text – sau nu face în primul rând asta -, ci, cu un procedeu tipic vianesc, analiză a noțiunilor literare, atât în istoricul accepțiunilor, cât și în tipologia lor de bază, repetabilă. Comparatistul urmărește, astfel, evoluția „categoriilor poeticului” din antichitate în romantism și în modernitate, respectiv avatarurile esteticii clasice în câteva epoci europene distincte. Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire sau Mallarmé sunt tratați atât ca poeți cât și ca poeticieni, autorul concentrându-se cu precădere asupra postulatelor teoretice pe care viziunea lor despre lirism le susține. Oricum, atât în cazul poeticității moderne, cât și în cel al esteticii clasice, Matei Călinescu e mai interesat de tipologia și definiția

²⁰⁸ Matei Călinescu, *Eseuri despre literatura modernă*, București, Eminescu, 1970, p. 28.

²⁰⁹ Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie: de la romantism la simbolism*, București, Univers, 1970; idem, *Conceptul modern de poezie: de la romantism la avangardă*, București, Eminescu, 1972; idem, *Clasicismul european*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971.

intrinsecă a conceptului respectiv, decât de condițiile de epocă de care el s-ar fi legat – un aspect care îl deosebește întrucâtva de modul mai istoricizant în care ar fi procedat Tudor Vianu, dar îl apropie de climatul autonomist al șaizecismului critic românesc. La urma urmelor, această focalizare pe conținutul – și nu pe contextul – noțiunii literare îl ajută pe autor, de pildă, să evite prea multe discuții privind legăturile clasicismului cu reprobabila pe atunci monarhie.

Pasul de la critica de text la istoria ideilor constituie, la începutul anilor '70, o mutație vizibilă și definitivă în scrisul lui Matei Călinescu. Că autorul medita asupra acestei schimbări de optică o dovedește postfața, scrisă în aceeași perioadă, la volumele de studii literare (2 și 3) din ediția de Opere ale lui Tudor Vianu. Aici, Matei Călinescu observă, în primă instanță, că „ceea ce face originalitatea lui Tudor Vianu în contextul criticii românești a momentului este atitudinea lui filozofică, (...) opusă atât aconceptualismului pozitivist, cât și celui, de esență senzualist-hedonistă, al impresionismului”. Dar continuă prin a constata că studiile literare ale fostului său profesor ies, în fond, din granițele criticii, întrucât ilustrează „punctul de vedere al unei istorii a ideilor”²¹⁰; „citind paginile lui de critică ne dăm seama că prin ele se exprimă un om de idei; un spirit - rar între istoricii și criticii literari - care a izbutit să se sustragă fascinației tiranice a amănuntului doar aparent semnificativ și care se mișcă firesc printre concepte și categorii”²¹¹ (p. 718). Nu alta era concluzia comentatorilor „critici” ai lui Tudor Vianu, de la Pompiliu Constantinescu la Nicolae Manolescu, când amendau atracția esteticianului spre general și lipsa „intuiției concretului”. Dar unde aceștia vedeau un deficit de spirit critic, Matei Călinescu vede acum o deschidere.

Într-adevăr, autorul volumelor despre modernismul poetic și despre clasicism se întâlnește cu fostul său profesor o dată ce se îndepărtează de obiectivele mai concrete ale exegezei literare. Gustul speculativ pentru istoria ideilor este însă susținut și de două caracteristici principale care situează implicit viziunea lui Matei Călinescu în linia lui Vianu. O dată, e vorba de reliefarea raționalității actului artistic, considerată a reprezenta atât „esența clasicismului”, cât și cea a poeziei moderne. Desigur, această idee ce relevă caracteristici, în fond, de domeniul evidenței ale celor două curente, nu ne-ar îndreptăți să deducem că autorul a renunțat cu totul la convingerile mai călinesciene privind „inanalizabilul” creației artistice. Totuși, schimbarea de registru de la discursul critic orientat pe transmiterea emoției la discursul unui comparatism tipologic, în căutarea constantelor și a coincidențelor ideatice, nu poate fi pusă la îndoială. Încă și mai semnificativă în sensul apropierii de Vianu este, oricum, valorizarea clasicismului: Matei Călinescu constată „stabilitatea [acestei] noțiuni estetice, tendința sa de a fi luat ca punct de referință în construirea diferitelor scheme estetice evolutive”, și concluzionează că deoarece

²¹⁰ Matei Călinescu, postfață la Tudor Vianu, *Opere. 3. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., p. 714.

²¹¹ *Idem*, p. 718.

reprezintă o „expresie a raționalismului și spiritului critic, (...) clasicismul a putut supraviețui ca formă estetică, prin latura moralistă, indiferent de factorii ce i-au determinat geneza”²¹².

Conceptul modern de poezie a devenit rapid un volum de referință, mai ales pe fondul puternicei afirmări a generației lirice șazeciste. Dar Matei Călinescu va ieși curând din circulația publică locală, după ce, din 1974, reușește să se stabilească definitiv în State. Cel puțin din circulația oficială, căci numele său rămâne prezent în mod neoficial, poate nu ca un „adevărat mit literar”, cum îl considera Gabriela Adameșteanu, dar cu siguranță relevant – eventual și grație prestigiului expatrierii sale într-o universitate occidentală – în contextul multiplelor discuții despre modernismul literar care au preocupat lumea literară românească a deceniilor opt și nouă.

Desigur, la renumele perpetuat clandestin al lui Matei Călinescu a contribuit și neobișnuitul roman-eseu publicat în 1969, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*²¹³, o parabolă existențială cu numeroase subtexte politice și, deci, o mostră aproape perfectă de limbaj esopic tipic unei culturi comuniste. Aici, tematicile atât de vulnerabile ale „minciunii”, „măștii” sau libertății individuale sunt lucrate într-un registru filosofico-poematic, stilizat și lipsit de cadre realiste. Aceasta a făcut ca povestea „să nu fie receptată ca analiză de sistem”, ci, în logica estetistă a momentului șazecist românesc, pusă pur și simplu pe seama unui personaj „bizar, marginal”²¹⁴.

Aparent excentric în raport cu evoluția de până la începutul anilor '70 a criticului român, *Zacharias Lichter* configurează totuși ceea ce s-ar putea numi supra-tema lui Matei Călinescu, cea a individualității. Aceasta explică atât opțiunile literar-teoretice ale autorului (tema modernismului, cea a „recitirii”), cât și evoluția sa intelectuală, care a încercat să concilieze „erudiția” cu „invenția”, sistemul cu creativitatea, combinând istoria ideilor cu istoria personală și comparatismul cu autobiografia, nu în ultimul rând, explică și opțiunile sale ideologice, specificate tot mai mult în ultima parte a vieții ca opțiuni pentru liberalismul interbelic.

Or, acest interes pe care Matei Călinescu și-l verifică în toate genurile de scriitură practicate, trebuie pus în legătură cu Tudor Vianu – cu persoana lui, înainte de toate. După cum o arată *Amintirile în dialog* scrise în tandem cu Ion Vianu (și cărora le răspunde în oglindă volumul din 2010 al celui din urmă, *Amor intellectualis*), deja pentru adolescentul Matei, tatăl bunului său prieten întruchipa acea cultură a libertății individuale de dinainte de război, care devine idealizată prin absență pe fundalul dogmatismului din anii '50. Cei doi parteneri de dialog sunt martorii crepusculului, când nu ai sfârșitului efectiv, adesea dramatic și traumatic, al intelectualității interbelice. Fantasma acelei „lumi dispărute” revine, peste un arc în timp de câteva decenii, în volumele menționate (din 1998 și 2010), iar unul din reperele sale este tocmai figura lui Tudor Vianu, de o forță cvasi-paternă și în cazul lui Matei Călinescu.

²¹² Matei Călinescu, *Clasicismul european*, ed. cit., p. 151.

²¹³ Matei Călinescu, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

²¹⁴ Ștefan Borbely, *Matei Călinescu – monografie*, Brașov, Aula, p. 46.

De fapt, autorul lui *Zacharias Lichter* îl creditează explicit pe profesorul său pentru faptul de a-i fi relevat importanța individualității și a-i fi sugerat strategiile ei de supraviețuire. În 1968, adică exact cu un an înainte de apariția romanului menționat, Matei Călinescu mărturisea că îi datorează lui Vianu „prima mea inițiere în etica discreției și a secretului”²¹⁵. Oarecum misterioasă atunci, afirmația respectivă permite legarea acestui model intelectual de strategia esopică întruchipată în personajul excentric, aflat în răspăr cu sistemul, al lui Zacharias Lichter. Influența lui Tudor Vianu este, astfel, implicată nu doar în construcția unui sistem teoretic, ci, într-un mod mai greu cuantificabil prin concepte precise, în construcția unei identități intelectuale: „Personalitatea [lui] umană m-a sedus de la început și a exercitat asupra mea o influență profundă, mai profundă poate decât cealaltă, intelectuală; (...) nicidecum [doar prin] transmisiunea directă a vreunei învățături, a vreunei înțelepciuni cantitative(...), ci lecție de existență, revelație discretă a unui mod de a fi”²¹⁶. În *Amintirile* din 1998, Matei Călinescu va confirma, de altfel, natura „pe cât cu puțință apolitică” și în spiritul „autonomiei esteticului” a acestei identități „la care Tudor Vianu a contribuit decisiv”²¹⁷.

Ramificațiile acestei influențe, datând, așa cum subliniam, încă din perioada adolescenței criticului român, sunt departe de a se fi epuizat o dată ce, prin schimbarea contextului cultural, el n-a mai fost nevoit să-și exprime identitatea intelectuală în moduri esopice sau „estetice”. Căci masivul studiu despre modernitate din 1987 e doar încheierea, practic exhaustivă, a ceea ce Matei Călinescu începuse în cărțulia din 1971, la fel cum autorul eseului despre „recitare” reia, în altă gamă de scriitură, temele libertății și creativității pe care le mai explorase în romanul său din 1969. Exilul din 1974 nu schimbă, așadar, date esențiale în stilul și viziunea lui Matei Călinescu, mai degrabă împlinește un profil intelectual care și-a căutat formula proprie cam pe tot parcursul anilor ’60 – dar care se poate spune că și-a găsit-o la finalul decadei. Nu e lipsit de semnificație din privința aceasta faptul că deja în 1968 Matei Călinescu formula o idee care va germina aproape trei decenii mai târziu în cartea despre recitare: „spre deosebire de linearitatea timpului istoric, timpul lecturii e circular, cum remarcă o dată R. Barthes. (...) O adevărată istorie literară modernă trebuie să țină neapărat seama de *circularitatea timpului estetic*”²¹⁸.

Într-adevăr, volumul *Cinci fețe ale modernității*²¹⁹ duce la extremul erudiției, totuși într-o narațiune încheată și coerentă, metoda istoriei conceptelor ilustrată în spațiul autohton (mai ales) de Tudor Vianu. Autorul vrea parcă să epuizeze toate implicațiile noțiunilor discutate, le ramifică într-o întreagă arhitectură de referințe, jaloane euristice și nuanțe. Arborescentă și tinzând să

²¹⁵ Matei Călinescu, „Elogiul discreției...”, ed. cit.

²¹⁶ Matei Călinescu, „Personalitatea umană”, *România literară*, 2, 11 ian., 1973, p. 17.

²¹⁷ Matei Călinescu, Ion Vianu, *Amintiri în dialog*, ed. a II-a, Iași, Polirom, 1998, pp. 94-96.

²¹⁸ Matei Călinescu, *Eseuri despre literatura modernă*, ed. cit., p. 232.

²¹⁹ Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, ed. a 2-a revăzută și adăugită, Iași, Polirom, 2005.

acopere toate etapele problemei, argumentația sa are, de aceea, o anumită retorică profesorală. Desigur, Matei Călinescu abordează acum în detaliu și cu lejeritate contextele modernității, inclusiv doctrinele care i-au influențat arta. Totuși, interesul prim al eseistului merge și de data aceasta spre partea tipologică, spre semantica intrinsecă a conceptelor, punând astfel la lucru o istorie a ideilor de tip mai tradițional, nu foarte afectată de noul istorism contemporan. În spiritul moderației se situează și viziunea sa ideologică, nu atât prin sublinierea constantă a dialecticii tradiție-inovație, ci mai ales prin decizia de a îngloba postmodernitatea aceleiași paradigme extinse a modernității.

Oricum, apetența eseistică a lui Matei Călinescu, pornirea sa de a îmbrățișa toate aspectele unei problematice, într-o hermeneutică culturală totală, integratoare amintește, fără dubiu, de acel „refuz al specializării” pe care Tudor Vianu l-a discutat adeseori. Din spațiul nostru cultural, el este referința imediată pentru tipul acesta de discurs pe care autorul *Fețelor modernității* l-a aclimatizat foarte bine în contextul occidental. Așa cum știm însă, fostului său profesor i-a fost mult mai dificil în ultima parte a carierei să-și exercite o astfel de deschidere hermeneutică, fiind constrâns să vină cu un bagaj speculativ mult decantat în domeniile mai delimitate ale istoriei literaturii, stilisticii sau comparatismului. De altfel, am putea presupune că nici Matei Călinescu nu ar fi ajuns să-și materializeze pe deplin acest tip de discurs integrator, dacă ar fi rămas în România, care a înregistrat în perioada postbelică o excelentă pleiadă de esești literari, dar, cel puțin până în 1989, nici un culturolog notabil. Situația sa e similară, în acest sens, cu cea a lui Virgil Nemoianu, și el situabil, deloc întâmplător, în filiația Vianu. Ambii esești și-au început cariera în exegeza (strict) literară și ambii au dat semne, încă de la sfârșitul anilor '60, că simt prea strâmtă haina criticii de text.

Într-un fel, teza cărții *A citi, a reciti* poate fi văzută și ca o lovitură de grație dată acestui tip de critică. Matei Călinescu polemizează aici cu abordările intrinseci, întemeiate pe credința în obiectualitatea literaturii (și pe care le situează îndeosebi în sfera teoriilor structuraliste), legând, în schimb, realitatea textului de activități mentale, de contexte personale sau culturale. Mai mult, autorul convoacă un întreg șir de științe – antropologie, lingvistică, istoria religiilor, filosofie, psihologie, neurologie etc. – pentru a scoate problematica recitirii de sub cupola literar-critică, subliniind că „euristica lecturii e trans-disciplinară” și că, în cele din urmă, „orice text e stimulator”. E drept că accentul pe dimensiunea ludică îi prilejuiește eseistului considerații ce amintesc de principiul „citirii (mai exact – criticii) creatoare”, cu care s-au asociat începuturile carierei sale românești: „când mintea atinge o stare de absorbire totală, ea este angajată într-o lectură comparabilă, prin grație și lipsă creatoare de efort, cu inspirația artistică”²²⁰. Totuși, ca dovadă a evoluției acestui principiu de tinerețe, nu trebuie uitat că Matei Călinescu deschide aici

²²⁰ Matei Călinescu, *A citi, a reciti: către o poetică a relecturii*, Iași, Polirom, 2007, p. 188.

un cadru interdisciplinar de argumentație tocmai pentru a lărgi semnificația „relecturii” dincolo de granițele „criticii”. În orice caz, tentativa eseistului de a converti un fenomen atât de banal, întâmplător și imprecis într-o „normă estetică” este, într-adevăr, demnă de admirație. Pe de altă parte, problematica recitirii constituie o adevărată întoarcere a refulatului, o revanșă a creativității/subiectivității/individualității față de partea sistematică și sistematizabilă a lucrurilor. Din această privință, studiul de față poate fi considerat cel mai reprezentativ pentru autorul său, tocmai pentru că pune la bătaie două tendințe esențiale în parcursul său intelectual: Matei Călinescu încearcă să fixeze un fenomen atât de volatil într-o tipologie – care e totuși de domeniul teoriei (fie ea și extra-literară) și, din aceeași mișcare, vrea să restituie privilegiul „natural hedonist” al lecturii. Pentru autor, recitirea e o normă și, în același timp, o activitate liberă la modul sublim de orice norme.

În orice caz, descătușarea de norme e o temă la fel de importantă în textele, ca și în parcursul intelectual al lui Matei Călinescu, într-un sens care închide cumva paranteza deschisă o dată cu *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*. Nu întâmplător, în ultima parte a carierei sale, autorul s-a „eliberat” îndeosebi în memorialistică (*Amintiri în dialog, Un fel de jurnal, Portretul lui M*). Până și noile sale studii critice (despre Mateiu Caragiale, Eugen Ionescu, Eliade-Culianu) abordează teme ale „identității” într-o hermeneutică foarte laxă, care face loc adeseori meditației personale a eseistului. De altfel, acesta declara într-un interviu din *Observatorul cultural*: „Eu m-am simțit întotdeauna un scriitor, nu un erudit. (...) Nu mai vreau să scriu cu note de subsol, cu referințe, m-am eliberat, vreau să scriu mai liber. Am scris cartea despre relația dintre Culianu și Eliade gândindu-mă la relația dintre maeștri și discipoli, la chestiunea idolatriei, cum se poate risipi, care este trezirea la realitate”²²¹.

Nu s-ar putea spune că pe Matei Călinescu însuși l-ar fi tentat idolatriile, dar cu siguranță a avut de negociat presiunea unor influențe formatoare. Depășirea componentei călinesciene poate fi probată, de pildă, în transgresarea exegezei literare și înțelegerea mai larg-antropologică a creativității, dincolo de artă și de critică; dar urme ale ei subzistă în modul în care, mai ales în partea a doua a carierei sale, eseistul va revendica drepturile „invenției” în raport cu „erudiția”. Pe de altă parte, relația sa cu Tudor Vianu a fost, evident, mai complexă. Nu doar din cauza datelor biografice, care l-au apropiat de profesor la o vârstă a formării personalității. Ci și datorită vitezei mai scăzute la care eseistul a procesat această influență, semn că ea se lega și de un proces al maturizării intelectuale. Căci dacă am fi pus în oglindă studiile critice ale lui Matei Călinescu și articolele sale omagiale dedicate lui Vianu de până la sfârșitul anilor '60, am fi fost tentați să conchidem că autorul venera în „taină” un alt maestru decât cel pe care părea să-l urmeze predilect

²²¹ Matei Călinescu, „Nu avem nevoie de idoli și de mituri”, Interviu de O.Șimonca, *Observator cultural*, 259, martie, 2005.

în scris. Cu toate acestea, genul de discurs în care s-a fixat de la începutul anilor '70 autorul *Conceptului modern de poezie*, apetența sa „erudită”, deschiderea speculativă spre domeniile din afara literarului, nu în ultimul rând – spiritul moderației și al căii de mijloc au demonstrat o certă ascendență a modelului Vianu.

Ceea ce nu înseamnă că Matei Călinescu ar fi rămas astfel un „urmaș” al său pe toată linia. La urma urmelor, autorul *Esteticii* folosea același registru al istoriei ideilor și aceeași deschidere disciplinară în slujba unor categorii tari (tipologii estetice, mari teme, mari autori etc.). Pe când discipolul său va descoperi – prin problematica „recitirii”, prin cea a „identității” – tocmai relativismul și fluiditatea oricăror categorii. Ni l-am putea închipui pe Tudor Vianu scriind o carte de tipul celor *Cinci fețe ale modernității*, dar nicidecum făcând pledoaria „ludicului” sau a „hedonismului”. Din acest motiv se poate spune că Matei Călinescu a fost, spre propriul său câștig, un elev răzvrătit.

3. Mircea Martin – dicțiunea și condițiunea ideilor critice

În materie de formule critice individuale, mult discutata complementaritate dintre Călinescu și Vianu este, cu siguranță, cel mai frecvent invocată în ce-l privește pe Mircea Martin. Totuși, dacă prima apropiere e probată cu relativă ușurință – prin stilul de discurs al autorului *Identificărilor*, cu gustul său pentru „paradox” și „formula memorabilă”, dar și prin unele principii despre creație și „creația în critică” -, cea de-a doua rămâne mai greu de circumscris, vag legată, de obicei, de apetențele teoretizante ale criticului. Mircea Martin nu s-a ferit să încurajeze imaginea acestei duble genealogii – recunoscând „ascendența critică a lui Călinescu și cea profesorală a lui Vianu”²²² –, deși epitetul pe care îl utilizează în al doilea caz nu e, nici el, în măsură să dezambiguizeze natura celei de-a doua descendențe.

Încă student la filologia bucureșteană, autorul *Dicțiunii ideilor* a debutat, într-adevăr, tocmai cu o recenzie la volumul *Ideile lui Stendhal* de Tudor Vianu (*Contemporanul*, aprilie, 1960), fapt ce nu constituie, totuși, un indiciu al evoluției sale critice ulterioare. Căci Mircea Martin urma să se afirme, în a doua jumătate a anilor '60, în cronică literară și în partizanat cu generația contemporană „de creație”, așadar pe o direcție ce nu-i fusese niciodată specifică fostului său profesor. Pe de altă parte, tocmai faptul că a renunțat la cronică, într-un mod oarecum subit, dacă ne gândim la constanța cu care o practicase câțiva ani, ar justifica asemănarea cu cariera lui Tudor Vianu. Începând cu următorul volum, *Critică și profunzime* (1974), Mircea Martin s-a orientat spre teoria criticii, un gen pe care l-a ilustrat exemplar, și cu puțini termeni de comparație, în

²²² Mircea Martin, interviu de Daniel Cristea-Enache, *Adevărul literar și artistic*, nr. 602, 29 ian. 2002.

exegeza autohtonă. Deși nu au lipsit, analizele literare au fost clar devansate de analizele metacritice în toate volumele ulterioare ale criticului, de la *Identificări* (1977) sau *G. Călinescu și complexe literaturii române* (1981) la *Dicțiunea ideilor* (1981) și *Singura critică* (1986). Dacă volumul despre G. Călinescu are un caracter mai sistematic dat de tema lui mai concentrată, restul analizelor din cărțile menționate merg pe modelul studiului de caz, o abordare ce corespunde atât climatului postbelic ostil față de teoretizările compacte, cât și preferinței, de extracție geneveză, pe care criticul o are pentru „persoana” din spatele fiecărei metode sau teorii.

În ciuda aspectului lor fragmentar, aceste studii încheagă o unitate ideatică profundă, prin care se întrevăd anumite „teme obsedante” relevante în contextul cercetării noastre. Astfel, unul din subiectele predilecte ale lui Mircea Martin îl constituie, cel puțin până în jurul lui 1989, raportul dintre „știință” și „artă”. Interpretul se află în elementul lui discutând autori unde acest raport e serios amenințat dintr-o parte sau alta (ca Valéry, Sainte-Beuve, Brunetière, C. Buosono). De altfel, eseurile lui Mircea Martin refac binomul știință-artă și în alte perechi conceptuale, mai mult sau mai puțin apropiate ca semnificație, precum „impresionism” – „pozitivism”, „estetism” – „scientism”, eventual „finețe” – „geometrie”, oricum – o serie antonimică ce ne-ar putea trimite, jucându-ne puțin, chiar până la discutata dihotomie Călinescu-Vianu. Desigur, această tematică frecventă în studiile lui Mircea Martin nu se reduce doar la jocul subliminal al unor influențe critice deosebite. Ea reflectă pașii unei teorii critice – mereu *in-progress*, mereu exemplificată în studii de caz - prin care autorul evaluează condițiile interpretării literare, mai exact, modul cum partea doctrinară și partea sensibilă își împart acest proces. Ce-i drept, doctrinarul și sensibilul au multe de împărțit, pentru că proporția ideală pare să scape celor mai mulți critici și teoreticieni comentați de Mircea Martin.

Oricum, premisa principală a autorului e că orice critică – chiar dacă finalmente ea e „una singură” – se conduce după anumite principii, asumate sau implicite, după anumite presupoziii despre literatură. Acest postulat, care astăzi ne-ar părea poate de domeniul evidenței, se cuvine salutat, dacă ne gândim că Martin îl exploata cu succes, și dintr-o poziție *mainstream*, într-o perioadă când *mainstream*-ul criticii noastre era mai degrabă captivat de utopia criticii naive. Autorul *Dicțiunii ideilor* e, firește, departe de a absolutiza el însuși „metoda”, în care vede adesea doar întruchipări recurente ale „pozitivismului”. Totuși, demersul său rămâne modern, mai ales în contextul amintit, tocmai prin faptul că presupune și identifică în spatele oricărei critici un sistem de principii, norme, propoziții metodologice sau pur și simplu idei despre literatură. La urma urmelor, proba supremă în acest sens o reprezintă cazul lui G. Călinescu, Mircea Martin fiind primul exeget care să descompună figura criticului chintesențial într-o sumă de idei estetice, reperabile nu doar în evoluția și consecințele lor interpretative, dar și în contextele culturale care le-au alimentat.

Apetența pentru idei este, bineînțeles, aspectul cel mai evident prin care Mircea Martin poate fi situat în descendența lui Tudor Vianu. Autorul *Identificărilor* urmărește cu atenție de detectiv dezvoltarea ipotezelor critice, le probează coerența, le testează aderența la obiectul literar, compară uneori avatarurile aceluiași precept la autori diferiți. Interesul pentru idei nu echivalează însă automat cu o poziție intelectualistă, nici nu reclamă discursul didactic pe care l-ar fi adoptat autorul *Esteticii*. Căci Mircea Martin investește adevărate delicii hermeneutice în ancheta sa metacritică, speculează pe marginea ideilor desprinse, le îmbogățește cu propriile sale ipoteze, le parafrazează până a le putea prinde în formula cea mai memorabilă. Îl interesează, deci, nu atât istoricul ideilor, cât „modul lor de articulare”, altfel spus – logica și organicitatea lor. În fond, și metacritica sa se conduce după anumite principii stabile, iar unul dintre acestea, datorat mai ales influenței școlii de la Geneva, îl constituie legarea ideii critice de o „conștiință” și de „personalitatea care o trăiește”.

Consecința acestui postulat e că, dincolo de esteticile implicate în diferite proiecte critice individuale, teoreticianul va invalida implicit șansele unei estetici sistematice, în care încă mai credea predecesorul său interbelic. Însă chiar și cu astfel de rezerve, Mircea Martin rămâne cu siguranță, dintre colegii săi de breaslă și de generație, criticul cel mai preocupat de reflecția asupra legăturilor dintre estetică și critică: „estetica poate extrage o conștiință artistică latentă și din opera unui autor inconștient la adevăratele ei implicații. (...) Dincolo de impresionism și dogmatism, critica trebuie să implice o estetică, (...), o meditație asupra principiilor care fac posibilă judecata, [dar, fiind o] activitate esențial teoretică, estetica nu se poate confunda cu critica, esențial practică, nici cu teoria criticii”²²³.

La prima vedere, s-ar zice că influența critică Raymond-Starobinski-Richard a răspuns mai bine componentei călinesciene a lui Mircea Martin. Într-adevăr, ea oferă noi argumente în sprijinul calității intuitive și sensibile a receptării critice, îl plasează pe interpret în centrul „de conștiință” al analizei și păstrează dimensiunea de „irațional” a creației care nu e întotdeauna departe de un anumit „inefabil”. În definitiv, exercițiul „identificărilor” critice nu implică „o cunoaștere strict intelectuală”, ci „una mai largă și mai complexă din punct de vedere spiritual”²²⁴.

Prin prisma acestei metode interpretative, de pildă, Mircea Martin caută mereu, în portretele pe care i le schițează lui Vianu, omul din spatele măștii impersonale, vibrația ideilor și „răsunetul lor interior”. În acest sens, afirmația criticului că a „căutat să câștige intimitatea textelor [lui Vianu], să pătrundă în zona lor de animație profundă”²²⁵ trebuie luată literal. Căci autorul *Identificărilor* își pune la lucru toate resursele de comprehensiune pentru a dejuca imaginea clasică de „olimpianism” și „impersonalitate” fixată în privința fostului său profesor. De altfel, interesant

²²³ Mircea Martin, *Dicțiunea ideilor*, București, Cartea Românească, 1981, pp. 115-116, 127.

²²⁴ Mircea Martin, *Identificări*, București, Cartea Românească, 1977, p. 21.

²²⁵ Mircea Martin, „Tudor Vianu văzut din amfiteatru”, 22, 52, 30 dec. 1997.

este că și Lucian Raicu, un alt adept al criticii conștiinței, se îndreaptă cu aceeași fascinație spre o bănuită față ascunsă a esteticianului: „se poate spune că noi astăzi îl redescoperim pe Tudor Vianu, nucleul de foc al personalității, tensiunea ființei sale autentice, dincolo de masca dureros de aparentă a cărturarului pedant, cuminte...”²²⁶. O astfel de lectură empatică nu este, firește, neapărat și o lectură critică, fertilă în dezbateri de idei; totuși, consecințele sale imagologice nu trebuie cu totul neglijate, cel puțin în măsura în care au mai încălzit percepția publică a unui autor afectat de teribilul stigmat al „tristeții erudiției”.

Dar Mircea Martin nu este doar un portretist inspirat și bine-intenționat al lui Tudor Vianu. Căci aceeași influență critică geneveză îl ajută să sesizeze și, astfel, să reactualizeze în orizontul propriilor sale preocupări, unele aspecte esențiale în opera autorului *Esteticii*. Nu trebuie să uităm, în fond, că școala de la Geneva avea o sursă teoretică îndepărtată tocmai în neoromantismul german din care se alimentase și Tudor Vianu. Deschiderea filosofică a experienței literare sau tendința sintetică a interpretării pot fi regăsite atât în doctrina criticilor conștiinței, cât și în unele principii formulate de autorul *Esteticii*. Dar nu neapărat tratatul său sistematic, panoramic și, pe alocuri, normativ ar prezenta interes sub acest aspect, ci elementele celei de-a doua estetici, ulterioară tratatului și mai clar orientat orientată filozofic (pe care o discutăm în capitolul corespunzător). Astfel, în studiul *Filozofie și poezie* (1937), reeditat în 1971, Vianu înțelege poezia în termenii unui „sentiment de viață cu rădăcini metafizice”²²⁷, o afirmație aflată, desigur, în asentimentul prefațatorului cărții, Mircea Martin.

De altfel, volumul e republicat la momentul potrivit, atunci când argumentele sale pot rezona cu climatul neomodernist al lirismului vizionar și abstractizant. Nu întâmplător, cronicarul „generației de creație” șaizeciste observă în studiul introductiv că, deși cartea lui Vianu „nu mai este atât de actuală”, ea rămâne relevantă prin faptul că abordează „o metafizică a poeticului”, iar urmărirea „raporturilor istorice ale poeziei cu istoria sau filozofia îl conduce pe autor la o meditație a esențelor”²²⁸.

Rezervele prefațatorului sunt însă la fel de importante ca și acordul său de principiu. În primul rând, ele țin de tipul filozofiei implicată în experiența artistică: dacă Vianu rămânea, în acest sens, un raționalist, mai apropiat de Max Dessoir decât de Bergson, Martin rezonează cu orizontul vitalist și iraționalist sugerat de „critica profunzimilor” și încurajat, de asemenea, de climatul estetist al șaizecismului târziu. Prin urmare, criticul îi reproșează esteticianului că, deși stabilește o omologie între poezie și filozofie, tinde, în fapt, să le raționalizeze pe ambele. Or, „filozofia artistică poate uneori să fie... chiar inconștientă, (...) o gândire originară inconștientă de toate virtualitățile ei, (...) o gândire ce nu aparține în întregime unui autor, ci o covârșește pe aceea

²²⁶ Lucian Raicu, „Tudor Vianu: Postume”, *Gazeta literară*, 24, 16 iunie 1966, p. 2.

²²⁷ Tudor Vianu, *Filozofie și poezie*, ed. cit., p. 51.

²²⁸ Mircea Martin, „Tudor Vianu, simetria revelată a ideilor”, *Luceafărul*, 36, 4 sept. 1971, p. 4.

a autorului”²²⁹. Diferențele dintre cei doi autori nu sunt însă doar teoretice; ele țin și de spațiul disciplinelor din cadrul cărora vorbește fiecare. Dacă Vianu argumenta, prin exemplul poeziei – mai apropiată de metafizică decât proza –, necesitatea de a deschide estetica înspre filozofie, Mircea Martin are în vedere, în schimb, posibilitățile criticii de a colabora cu filozofia. De aceea, el trage din gândirea esteticianului îndeosebi consecințele privind analiza și evaluarea literară concretă. Din unghiul acesteia din urmă îi reproșează autorului că „distincțiile [sale] cresc mai mult din critica unor concepții anterioare decât dintr-un contact direct și izolator” sau că se „îndepărtează de sugestiile contemplației directe”, uitând că „orice exegeză are a descoperi filosofia poemului, nu pe cea a poetului”²³⁰.

Pe de altă parte, tot printr-o grilă geneveză sesizează Mircea Martin importanța acordată de Vianu personalității creatoare. Desigur, așa cum discutăm într-un alt capitol, esteticianul avea încă o viziune psihologistă asupra chestiunii și considera „creatorul” ca fiind pe deplin conștient asupra intențiilor și proiectului său literar (cazul neglijării postumelor eminesciene fiind simptomatic din această privință), pe când mai recenta „critică a profunzimilor” vizează tocmai partea inconștientă și neraționalizabilă a creației. Totuși, aceasta e una din concepțiile lui Vianu ce poate avea o relevanță critică directă. Mircea Martin identifică aici o salutară tentativă de a reconcilia „viața și opera”, pe care o reactualizează prin prisma propriilor sale teme critice obsedante: „Idealul personalității integrale și unitare, așa cum îl înțelege Tudor Vianu la autorii clasici, interzice o separație radicală între viață și operă. Clasicismul înseamnă pentru el tocmai această unitate a personalității, regăsită atât în etapele vieții, cât și în compartimentele operei. (...) Va prelua, desigur, de la Croce și Valéry, distincția între personalitatea empirică și aceea totalizată artistic, dar fără s-o absolutizeze, încercând dimpotrivă o reconstituire a unității globale”²³¹.

Oricum, atât deschiderea filosofică a criticii, cât și recuperarea personalității creatorului sunt două filiații majore pe care autorul *Dicțiunii ideilor* le-a urmărit în lectura lui Vianu. Ambele se înscriu în linia preocupărilor lui Mircea Martin pentru o critică totală, integratoare, estetică – dar nu estetistă. Pentru posteritatea lui Vianu, aceasta e o reconsiderare salutară, nu doar pentru că merge dincolo de imaginea „eruditului” sec sau a stilisticianului, care, în unele cercuri academice, tindea să o covârșască pe cea a esteticianului, dar și pentru că demonstrează resursele – o dată cu inerentele limite – critice ale unui teoretician considerat, în genere, insensibil la literatură.

Mircea Martin n-avea cum să nu-l întâlnească în reflecțiile sale pe Tudor Vianu, chiar și dacă n-ar fi rămas cu impresia puternică de la cursurile profesorului din 1957-1962. Căci pentru domeniul teoriei critice căruia i se dedică autorul după 1974, Vianu este nu doar o referință autohtonă inevitabilă, ci singura care i se potrivește, spiritual vorbind. Autorul *Dicțiunii ideilor*

²²⁹ Mircea Martin, „Tudor Vianu, simetria revelată a ideilor”, art. cit.

²³⁰ *Idem*.

²³¹ Mircea Martin, „Clasicism, romantism, activism”, *România literară*, 52, 26 dec. 1974, p. 6.

rezonează cu fondul umanist și atitudinea de moralist a esteticianului Nu degeaba n-a scris el vreun rând despre Mihail Dragomirescu sau D. Caracostea. Căci mai mult decât dogme teoretice, Vianu îi inspiră lui Mircea Martin teme generoase de reflecție: despre „frontierele între discipline”, despre „valoarea artei” care „e una de totalitate armonică, de plenitudine și integralitate vitală”, despre actualitatea tradiției, dar și despre „inapetența teoretică a criticii literare autohtone”²³².

De fapt, după momentul șaizecist, de care s-a distanțat prin genul critic practicat, dar cu al cărui orizont intelectual a continuat să fie solidar, Mircea Martin rămâne oarecum prins între două tendințe contrare, care sunt ale lui personale, tot atât cât sunt ale epocii sale. Acestea se reflectă foarte bine în binomul tematic de care vorbeam, „știință” vs. „artă”. Dar ele vizează și cele două curente care, de la un punct, și-au împărțit teritoriile în perioada postbelică: „impresionismul” și „scientismul”. Autorul ține să se delimiteze de ambele, notând în *Critică și profunzime* că, deși „radical opuse”, cele două orientări sunt „sortite totuși să se întâlnească pe o platformă negativă – insuficiența teoretică și indiferența la valori”²³³.

Formula critică a lui Mircea Martin e rezultatul unei foarte interesante încercări de a transgresa două tendințe similare. Pe de o parte, el întreține o imagine maximală despre „artă”: ea îl face întotdeauna să pună „acordul cu obiectul” mai presus de pertinenta „metodei”, reconfirmă principiul de extracție călinesciană al „criticii creatoare” și exclude orice negociere a autonomiei esteticului. Pe de altă parte, criticul este un teoretician, interesat de aclimatizarea diferitelor doctrine occidentale și de problemele cele mai generale care jalonează actul de interpretare (adecvarea, valoarea, semnificația). El lucrează așadar cu categoriile „artei” pe terenul „științei”, inclusiv atunci când urmărește „dicțiunea” individuală a „ideilor”.

Oricum, această dualitate de premise e reflectată în cele două tipuri de discurs între care, aspect mai puțin subliniat, oscilează Mircea Martin, și care sunt, în cele din urmă inegal distribuite în opera sa. Pe de o parte, el practică un fel de lectură artistică a ideilor critice, explorându-le dinamica prin filtre aproape literare („stilistica”, „dicțiunea”, organicitatea ideilor). Pe de altă parte, autorul procedează la o istorie efectivă a ideilor, urmărite în dezvoltarea pozitivă de la surse la transformări, nu doar în artisticitatea lor intrinsecă. Acesta este, în fond, cazul volumului *G. Călinescu și complexe literaturii române* și al seriei de articole publicate sub titlul „Cultura română între comunism și naționalism” (revista 22, 2002). Al doilea tip e mai puțin reprezentat numeric în studiile lui Mircea Martin, însă, am spune din perspectiva zilelor noastre, el e de mai mare impact. Tocmai aici criticul se apropie însă mai mult de un tip de cercetare specific lui Vianu și ilustrat de predecesorul său într-un studiu precum „Influența lui Hegel în cultura română”.

²³² Mircea Martin, „Actualitatea lui Tudor Vianu”, ed. cit., p. 24.

²³³ Mircea Martin, *Critică și profunzime*, București, Univers, 1974, p. 86.

Nu în ultimul rând, putem observa că balansul între polarități nu descrie doar situarea critico-tipologică a lui Mircea Martin, ci și stilistica discursului său. Autorul are o preferință evidentă pentru dualisme, urmărește adesea o idee prin opuzii ei, prinde noțiuni antonimice în formule sintetice. Iată un exemplu din multe altele: „Personalitatea în critică nu e, de fapt, incompatibilă cu obiectivitatea. Impersonalitatea – ca probă a depășirii de sine – e pariul unei adevărate personalități”²³⁴. O certă aplecare spre folosirea conceptelor în perechi avea și autorul *Esteticii*. De altfel, când remarcă faptul că Tudor Vianu „excelează nu atât prin acuitatea disocierilor, cât prin adâncimea asocierilor”²³⁵, Mircea Martin face o observație care privește nu doar temele de reflecție ale esteticianului, ci și modul său de a le argumenta. Iar acesta constituie încă un aspect în care putem vedea, desigur, nu o influență directă, ci un semn de afinitate intelectuală cu mai tânărul critic.

4. Eugen Simion – elogiul moderației

Eugen Simion a recunoscut în mai multe conferințe recente că, dacă Lovinescu și Călinescu i-au fost „modele critice”, pe Tudor Vianu îl consideră un „model moral”. Tipul acesta de raportare intelectuală – dublă, dar, în fond, inegală – l-am putut constata și în cazul altor critici șazeciști importanți, ca Nicolae Manolescu sau Mircea Martin. Chiar și pe locul al doilea/al treilea, sau dintr-o poziție paideică și nu strict critică, revenirea lui Vianu în această ecuație este, totuși, semnificativă, dacă ne gândim că până în jurul anilor '60 autorul *Esteticii* avea o imagine precară de critic (deși una cu totul lăudabilă de „universitar”). Pe de altă parte, ascendența sa în orizontul criticilor menționați poate să se datoreze și simplului fapt că ei l-au avut ca profesor, într-o perioadă când impostura care bântuia prin universitățile noastre sau absența la care erau forțate alte mari personalități (printre care, câțiva ani, Călinescu) făceau din Vianu o excepție și o atracție academică.

Ce-i drept, teme ori concepte specific vianești, sau arii similare de investigație nu s-ar putea regăsi, cu fidelitate, în scrierile lui Eugen Simion. Criticul s-a plasat decis sub auspiciile lovinescianismului, nu doar prin cercetarea de doctorat, concretizată în excelenta monografie din 1971, dar și prin interesul, constant pe parcursul impresionantei sale cariere, pentru literatura contemporană, investigată cu un simț sigur al valorilor și cu intuiția principalelor direcții de evoluție. Pe de altă parte, Eugen Simion l-a continuat pe Călinescu prin valorizarea talentului și personalității în actul critic, pe care le-a opus adesea metodelor tari care îl diminuau pe interpret.

²³⁴ Mircea Martin, *Identificări*, ed. cit., p. 98.

²³⁵ *Idem*, p. 135.

Autorul *Dimineții poezilor* s-a vrut nici mai mult, nici mai puțin decât un critic literaturii române, ceea ce, date fiind proporțiile și aria de acoperire a carierei sale, este deja foarte mult.

Oricum, pe acest vast teritoriu literar, criticul are în vedere obiectivul – ce primește amploarea unui proiect – al construcției canonice. Nu degeaba este autorul unui număr neegalat de introduceri la ediții de opere complete din mari scriitori români. Chiar și în analizele dedicate literaturii contemporane, este de remarcat căutarea stabilității, în aprecierea critică, dar și în tonul ei, prin evitarea partizanatului, a dirijismului sau a oricărei atitudini excesive care să dăuneze imaginii pe termen lung a scriitorilor investigați. Temperanța lui Eugen Simion nu vine din lipsa pasiunii critice, cu atât mai puțin dintr-o eventuală morgă academică, dar nici nu este lipsită de efectele scontate, dacă observăm cât de solid s-au instituționalizat atât propriile sale exegeze, cât și subiecții literari ai acestora.

Moderația îl caracterizează pe critic și în privința asimilării principalelor sale repere critice: Eugen Simion nu are flamboaianța stilistică a lui G. Călinescu pentru că, spre deosebire de acesta, se ferește să identifice individualitatea criticii cu originalitatea expresiei; având un orizont al tradiției și al trecutului mai pregnant decât Lovinescu, nu împărtășește urgența prezenteistă a acestuia, părând, prin comparație cu mentorul *Sburătorului*, un companion atent, dar discret al contemporaneității sale literare. Moderația l-a condus, totuși, pe Eugen Simion la unele propuneri revoluționare. Astfel poate fi considerată, de pildă, tentativa de recuperare a subiectului creator propusă în *Întoarcerea autorului* (1981). Căci tocmai circumspecția față de metodologiile de import occidental ce începuseră să circule pe scena noastră critică din a doua jumătate a anilor '60 l-a impulsionat pe critic să-l repună în drepturi pe „autor”, anticipând, astfel, pe cont propriu, o direcție ce avea să se dezmoștească în Occident mai târziu.

Or, dacă nu crede în metode, nici nu-i absolutizează pe idoli, cum se orientează Eugen Simion pe terenul mobil al valorilor literare? Așa cum explică într-un articol din 1968, exegetul se sprijină pe o busolă „morală”. Căci păstrarea „obiectivității”, înseamnă de onoare al activității critice, nu are doar o componentă estetică, care presupune adecvarea la obiect și se poate servi, în consecință, de diferite strategii metodologice, ci și o componentă etică, ce implică mai profund personalitatea interpretului: „A fi obiectiv nu înseamnă a fi indiferent: ceea ce se înțelege mai puțin e că obiectivitatea e, în fond, (...) o formă a ... subiectivității critice. (...) Obiectivitatea are un dublu înțeles: unul moral și unul estetic. Prin cel dintâi se înțelege ceea ce se știe: necesitatea criticului de a fi drept, capacitatea, în fine, elementară de a spune adevărul, indiferent de circumstanțe, obiect, autor etc. Această accepție largă e tradusă, pe scurt, prin incapacitatea criticului de a minți”²³⁶. Problematika morală nu e una din cele mai frecventate tematici ale

²³⁶ Eugen Simion, „A fi obiectiv”, *Luceafărul*, 29 iunie 1968, p. 6.

discursului critic, iar Eugen Simion o aduce în discuție la încă frageda vârstă de treizeci și ceva de ani, ba chiar într-un moment de plină eflorescență a „esteticului”.

Tocmai într-o asemenea atitudine față de critică poate fi înțeleasă apropierea de Tudor Vianu, despre care autorul *Genurilor biograficului* consideră că „înscrie frumosul în sfera morală și crede că talentul trebuie să meargă întotdeauna în sensul adevărului”²³⁷, „actul critic fiind locul în care fuzionează și se condiționează sentimentul frumosului cu sentimentul adevărului. Despre adevăr în critică, Tudor Vianu a scris de multe ori, și numai Lovinescu și Maiorescu au mai arătat la noi atâta grijă pentru latura morală a judecății literare”²³⁸.

E drept că în monografia despre Lovinescu, criticul observa just că tocmai rezerva de ordin moral îl făcuse pe tânărul Vianu să renunțe la cronica literară, precipitând conflictul cu fostul său mentor. Eugen Simion nu găsește, totuși, în această renunțare, așa cum mulți alții au făcut-o, argumentul (auto)excluderii lui Vianu din breasla critică. Surprinzător este, dimpotrivă, felul în care mai tânărul autor reușește să tragă învățăminte direct critice din gândirea fostului său profesor. Surprinzător pentru că nu le deduce nici din estetică, nici din comparatism, nici din stilistică – domeniile sale prime de activitate. Căci concepția critică a lui Eugen Simion, centrată pe individualul literar și pe o analiză a „conținuturilor” estetice, rămâne mefientă, în principiu, față de ambițiile normative și tipologizante ale primelor două discipline, ori față de cele tehniciste ale celei din urmă. Ea nu rămâne insensibilă însă față de atitudinea generală a lui Vianu cu privire la valoarea artistică – văzută, într-adevăr, ca sinteză a „esteticului” cu „moralul”-, o atitudine care, deși neformulată în vreo lucrare critică anume, este implicată în întreaga operă a esteticianului. După cum nu rămâne insensibilă nici față de stilul argumentativ academic al profesorului: deși scriu despre subiecte diferite și, mai ales, cu alte obiective critice, la ambii autori se poate constata echilibrul demonstrației și desfășurarea meticuloasă a observațiilor, nevoia de a stabili și nu de a frapa, o anumită disciplinare a subiectivității în care se ghicește teama față de excesele ei.

De altfel, dacă prin principii și demersuri critice, Eugen Simion le-a rămas fidel, cu măsură, lui Călinescu și Lovinescu, ca temperament intelectual el a vădit mai degrabă o tendință vianescă spre calm și soliditate. Nu degeaba nota el că, în vreme ce „G. Călinescu năvălește în spațiul culturii cu geniul lui turbulent și balcanic, rupând ritmurile”, Tudor Vianu „ilustrează partea așezată, credibilă, înaltă și arhitecturală a lucrurilor”, printr-o „bună așezare a spiritului față de chestiunile culturale și existențiale uneori foarte încurcate”²³⁹. Sunt cât se poate de evidente motivele pentru care autorul *Dimineții poezilor* are afinități cu cea de-a doua tipologie: ca stil și ca strategie de viață literară, a ales construcția în detrimentul spectaculosului; deși a mers la pas cu

²³⁷ Eugen Simion, *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Cartea Românească, 1985, p. 359.

²³⁸ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, ed. cit., p. 372.

²³⁹ Eugen Simion, „Tudor Vianu: Portret interior”, în Tudor Vianu, *Cunoașterea de sine*, antologie și introducere de Eugen Simion, București, Editura Fundației Pro, 2000, pp. 30, 36.

literatura română postbelică, a investit în ea o imagine pe termen lung (prin panorame istoriografice mai degrabă decât prin cronică); s-a ferit să-și contamineze discursul cu limbaje critice care simțea că nu vor trece proba istoricizării; nu în ultimul rând, a avut vocația edificării instituționale. În materie de modele critice, Eugen Simion nu-i datorează lui Vianu mai mult decât lui Lovinescu și Călinescu, mai ales că, potrivit unei anecdote povestită recent, profesorul se arătase, mai în glumă, mai în serios, nemulțumit de opțiunea tânărului pentru „critica literară”, acest „gen al liberalismului burghez”²⁴⁰. Totuși, dacă Simion i-a continuat pe cei doi mari critici în litera principiilor și obiectivelor lor, ca „spirit” – al calmului, moderației, așezării și construcției – el este, dintre șaizeciști, cel care i-a semănat cel mai mult lui Vianu.

²⁴⁰ V. Marin Diaconu, *Eugen Simion. Profil spiritual*, București, Tracus Arte, 2015.

VIII. TUDOR VIANU ȘI LIMBAJUL CRITICII POSTBELICE

1. *Arta prozatorilor români* – o carte seminală

Un clasic al canonului școlar, *Arta prozatorilor români* rămâne până astăzi cel mai citat studiu al lui Tudor Vianu. A avut și cel mai mare tiraj: ediția 1966 din seria Biblioteca pentru toți a apărut în câteva zeci de mii de exemplare, iar în 1996 volumul ajunge la cea de-a cincea ediție. Cota cărții pare datoare însă, înainte de toate, frecventării didactice și atâtor citate memorabile folosite pentru a caracteriza „stilul” scriitorilor canonici, potrivit programei de predare a literaturii române uzuală în perioada de dinaintea anilor '90. Locul cărții în istoria criticii românești nu este, în schimb, la fel de bine delimitat – o dată, pentru că a avut o receptare parțial decalată, dincolo de momentul propice al ideilor sale, dar mai ales pentru că statutul *critic* efectiv i-a fost adeseori contestat. „Este acolo o confuzie totuși de preocupări, încât nu știe omul unde să te așeze”, afirma contrariat G. Călinescu într-o scrisoare din noiembrie 1945, continuând prin a-i explica autorului acestei „cărți științifice” cum – din contră – „critica e un gen independent, care deși presupune preparația științifică, se desprinde ca și literatura pură de mișcarea strict investigativă, făcându-și un scop nu dintr-un adevăr abstract, ci din unul viu”²⁴¹. Câteva decenii mai târziu, din centrul noului *establishment* critic, vocii maestrului „impresionist” îi făcea ecou Nicolae Manolescu, vizibil nemulțumit că studiul e un „amestec de observație empirică și de cercetare științifică”, iar autorul „încearcă să-și edifice nu atât o idee originală, cât un concept operator”²⁴².

Ce-i drept, 1941, cu toate eclipsele lui – una provocată de istorie, alta de *Istoria* călinesciană – n-a fost probabil anul cel mai norocos în care putea să apară volumul lui Vianu. O chestiune arzătoare revine în majoritatea recenziilor de la momentul apariției²⁴³: poate primi autorul acestui studiu stilistic și certificat de critic? Sau rămâne el „universitar”, estetician și „om de știință” – meritoriu fără îndoială, dar nu mai mult decât atât? Firește, nu e nicidecum prima dată când dilema „critic vs. universitar” – bazată pe transformarea specioasă a unei distincții instituționale într-una de natură – apare în publicistica românească; o susține o lungă dezbateră interbelică, iar istoria sa e departe de a se fi încheiat în deceniile următoare. Nu e nici prima dată când ideea îi este aplicată lui Vianu, doar că semnatarul *Poeziei lui Eminescu* și – mai ales – al celebrei „demisiuni” din critică adresată lui Lovinescu se învrednicise cu atât mai puțin până acum să transgreseze domeniile. Cu toate acestea, ar fi fost de dorit ca recentul său op să suscite o discuție

²⁴¹ *Scrisori către Tudor Vianu, II (1936-1949)*, ed. cit., p. 280.

²⁴² Nicolae Manolescu, „Pruna și ceapa”, în *Teme*, IV, ed. cit., p. 77.

²⁴³ V. Dosarul de presă selectat în Tudor Vianu, *Opere*, 5. *Studii de stilistică*, ed. cit., pp. 625-631. .

mai substanțială asupra concepției critice – și nu doar asupra statutului de critic – întrucât prefața sa²⁴⁴ cuprinde o polemică metodologică, oportună măcar într-o parte din argumentele ei.

Astfel, Tudor Vianu își justifică tentativa de a urmări seriile stilistice ale prozei românești prin dorința de a depăși atât o practică istoriografică - cea de tip pozitivist, preferând acumularea documentelor biografice în defavoarea „aspectului propriu-zis artistic” -, cât și o practică critică, pornită din încercarea de „a mijloci emoția” și concepută ca o „lucrare de artă grefată pe o altă lucrare de artă”. Primul argument e, totuși, ambiguu și oarecum naiv: Vianu amendează aici un model de istorie literară „așa cum s-a constituit în marile lucrări ale veacului trecut” (?), care însă nu fusese nici exclusiv, nici prea prestigios în critica noastră, dacă facem excepție de moda arhivisticii din prima etapă a eminescologiei sau de „scientismul” unui G. Bogdan-Duică. Cum însă autorul *Poeziei lui Eminescu* se resimțise el însuși tocmai din ciocnirea cu cele din urmă, e de așteptat ca discursul său să aibă această cauză mai personală.

Mai persuasivă, în schimb, este a doua parte a polemicii, pe care Vianu o formulează împotriva exegezei impresionist-artistice. Stilisticianul rămâne la fel de zgârcit cu referințele concrete, înghesuie sub același vag prototip constituit „către sfârșitul veacului trecut”. Dar de data aceasta, el nu mai face rabat de cuvinte tari, considerând respectiva formă de critică drept „subalternă și dispensabilă”, „lipsită de personalitate”, lucrând cu „jumătăți de măsură” și cu o imagine bagatelizată despre cititor, „presupus că nu poate resimți [emoția] el singur, fără ajutor străin”. Caracterizarea de mai sus este, desigur, îndreptățită cu privire la multe din concepțiile și stereotipurile aflate în circulație pe scena critică românească a momentului; totuși, autorul *Artei prozatorilor* nu face el însuși decât să alimenteze o distincție artificială – și deloc în avantajul său propriu - atunci când îi opune respectivei formule critice un imperativ – și el stereotip – al „științei” și al „exactității”. În plus, nici nu descrie în prea multe rânduri cum ar trebui să arate acea critică dezirabilă, altfel decât prin primenire terminologică (mai exact – transformarea „nomenclurii” stilisticii în „limbaj critic”), rezumându-se altminteri la exprimări aforistice (cea mai celebră din această privință: „Prezența iraționalului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii”).

Firește, Vianu discutase mai pe îndelete în *Estetica* motivele pentru care considera „critica morfologic-stilistică” superioară „impresionismului”, iar acum preferă să lase analizele să vorbească de la sine. În fond, teoreticianul se află într-o etapă mai practică a carierei sale, mărturisind cu câțiva ani înainte că se simte „dator” să ofere unele „aplicații ideilor expuse în *Estetica*”²⁴⁵. Totuși, polemica sa ar fi avut de câștigat în credibilitate dacă ar fi fost reformulată pe larg în noul cadru. Așa însă, ea nu a părut că pune realmente o problemă, ci că reușește, cel mult,

²⁴⁴ Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, ediție îngrijită și introducere de Geo Șerban, București, Editura pentru Literatură, 1966, pp. 1-10. Citatele de mai sus se fac după această ediție.

²⁴⁵ Interviu de Oscar Lemnaru, 1935, în Tudor Vianu, *Opere, 14. Corespondență. Interviuuri...*, ed. cit., p. 404.

să zgândăre niște sensibilități; Perpessicius, de pildă, nu-și poate stăpâni o răbufnire de sentiment când afirmă: „nu cred (...) că se cuvine să ne prăpădim timpul în predici pentru oricine. Critica aceea neștiințifică, impresionistă, temperamentală și necodificată (...) și-a împlinit rolul cu prisosință [în] (...) întreținerea unui foc sacru de vetre celebre (...) [și] nu va putea niciodată să fie altceva decât *i-a fost merit din ceruri*”²⁴⁶ [s.m., A.S.].

În mod evident, Tudor Vianu a greșit într-o anumită măsură adresa discursului metacritic din prefață. Căci studiile despre prozatorii români oferă, în materia lor, cel mai bun argument nu neapărat pentru o nouă modalitate critică, cât pentru o nouă concepție istoriografică. Din punct de vedere analitic și interpretativ, stilistica lui Vianu nu diferă radical de datele esențiale ale impresionismului, fiind, în fond și pe urmele lui Spitzer, un intuiționism care mai degrabă își caută și își creează argumentul formal, recurgând în rest la toate eforturile de individualizare a universului imaginar tipice altor critici ai vremii. Nu întâmplător până și ferventul său discipol, Sorin Alexandrescu, va admite că deși folosește „alte argumente decât criticul impresionist, Tudor Vianu utilizează aceeași argumentație: intuiția și cultura îl ajută să evalueze și să clasifice opera sau autorul studiat”²⁴⁷. În plus, autorul nici nu aduce întotdeauna noutăți exegetice efective, același Perpessicius notând insinuant în recenzia citată că „mai mult de o observațiune” datează de la *Istoria literaturii veacului al XIX-lea* de Nicolae Iorga.

Ceea ce este, în schimb, cu adevărat remarcabil ca efect de ansamblu al *Artei prozatorilor* este conceperea istoricității literare ca desfășurare arborescentă, în care imaginea lineară a evoluției e înlocuită printr-o imagine dialectică, bazată pe dozaj, pe preeminența sau atenuarea anumitor procedee epice. Astfel, Vianu lucrează cu un set minimal de elemente ale prozei, necodificate dar deductibile din analize. Acestea sunt fie retorice (tehnica descrierii), fie tematice (imaginea socialului) și nu se abat de la viziunea tradițională, didactică chiar, despre configurația prozei literare. Totuși, relevant este faptul că respectivele elemente dobândesc o desfășurare proprie: ea nu e întotdeauna conformă cronologiei, dar nici teleologiei: scriitori contemporani pot, de pildă, progresa diferit pe diferite niveluri, iar alții par anacronici în epoca lor; nici nu e continuă, căci o ramură a epicii se poate dezvolta mai mult decât alta într-o anumită perioadă, iar unele „câștiguri” ale prozei pot rămâne latente, deși nu li se mai acordă prioritate. Autorul urmărește progresia câte unui element epic - adâncirea analizei psihologice, perfecționarea instrumentelor de observare a realității etc. – dar ele se recompun diferit, ca piesele unui mozaic, în cazul fiecărui scriitor.

Pe de altă parte, din dorința de a edifica unitatea de ansamblu, Vianu tinde să treacă cu vederea, sau nu scoate îndeajuns în evidență, diferențele de paradigmă și mentalitate artistică ce-l

²⁴⁶ Note, Tudor Vianu, *Opere. 5. Studii de stilistică*, ed. cit., p. 629.

²⁴⁷ Sorin Alexandrescu, „Concepția stilistică a lui Tudor Vianu”, postfață la Tudor Vianu, *Opere, 5. Studii de stilistică*, ed. cit., p. 665.

separă pe un Negruzzi de un Mateiu Caragiale, îndeosebi în ce privește atitudinea lor față de limbaj. Nicolae Manolescu semnală această incongruență în cronica celei de-a doua ediții a volumului, dar insistă, de asemenea, dintr-un unghi tipic criticii de text, că prozatorii secolului XX nu pot fi luați în bloc la fel ca cei ai secolului al XIX-lea: „a studia limba prozatorilor din secolul al XIX-lea înseamnă a pune în evidență niște tipuri generale și niște serii istorice, căci în secolul al XIX-lea limba cunoaște o evoluție și o desăvârșire treptată. A studia limba prozei în sec XX înseamnă (când nu e vorba de cazurile de continuare a unei tradiții) a compara niște limbaje între care nu există un raport de evoluție (...). În fond, diferența e de atitudine față de limbă: pentru prozatorii secolului trecut, limba rămâne un instrument, un mijloc de comunicare, pentru prozatorii moderni ea tinde să devină substanța însăși a comunicării.”²⁴⁸

Obiecția este îndreptățită, deși se poate ca, în momentul interbelic, teoreticianul să nu fi dispus de o asemenea conceptualizare modernă a problemei limbajului artistic. Dincolo de asta, miza studiului său e una istorico-literară, vizând posibilitatea concilierii individului cu tipul. Parafrazând ideea capitolului despre Bălcescu, putem spune că Vianu procedează după modelul basoreliefului, în care fiecare personaj e în același timp figură individuală și figură de grup. Stilisticianul reușește astfel performanța de a găsi un echilibru între serie și autor, între tipologie și individ. E o chestiune care îl preocupă profund pe autor în acea perioadă: nu întâmplător, el ține un curs despre originalitate, ca problemă a esteticii, aproximativ în același timp cu altul de stilistică (1946, respectiv 1944).

Oricum, e de mirare că stilisticianul găsește linia de intersecție a tipologicului cu originalul, pentru că pare să tragă cu egală îndreptățire înspre ambii poli: pe de o parte, pictează un fundal persistent, situând fiecare prozator într-o rețea de analogii cu alții deja discutați; pe de altă parte, insistă pe ireductibilitatea individuală, căutând să evidențieze cifrul cu totul personal în care se recompun elementele prozei în fiecare caz. E drept că în acest din urmă sens, accentul pare uneori prea căutat, fapt vizibil într-un tic verbal al particularizării („nu există alt scriitor care să fi...”, „rareori a existat un scriitor care să...” etc.), dar explicabil dacă ne gândim la influența psihologismului interbelic în sistemul esteticianului. Unicitatea nu înseamnă, însă, și originalitate absolută, căci unul din meritele de aici ale lui Vianu este sugerarea dialecticii dintre tradiție și talent individual: cu toată specificitatea mărcii sale stilistice, fiecare prozator e situabil într-o anumită filiație literară (excepție făcând poate Rebreanu prin „Ion”, considerat „inițiativă radicală”, „dată absolută” a realismului românesc), nici un „artist” nu apare, cu alte cuvinte, meteoric și din neant.

Prin urmare, la data apariției sale, actualitatea *Artei prozatorilor români* s-ar fi putut întemeia pe tentativa de a regândi istoricitatea literară, fie și numai pe o secțiune delimitată de

²⁴⁸ Nicolae Manolescu, „Tudor Vianu: *Arta prozatorilor români*”, *Contemporanul*, 10, 10 martie 1967, p. 3

material (aproximativ un secol de proză). Excluzând aproape orice referințe contextuale, urmărind, cu o formulă ce revine în cuprinsul cărții, „norma internă a genului”, Tudor Vianu ajunge astfel în proximitatea unor cunoscute teze ale formaliştilor ruși, desigur – cât de aproape s-ar fi putut în condițiile în care esteticianul nici nu-i cunoștea de la sursă, nici nu rezona cu alte tipuri de formalism (al lui Valéry, de exemplu). Deși autorul însuși refuză în prefață o astfel de încadrare, *Arta prozatorilor români* este totuși o istorie literară, căci vizează procese locale de evoluție, urmărite în logica lor autonomă, fără determinări extrinseci (nici măcar în privința curentelor stilistice occidentale).

Așa cum spuneam însă, cartea și-a ratat momentul. Nu numai din pricină că autorul ei nu și-a făcut un marketing eficient, dar mai ales întrucât i-a lipsit un orizont de așteptare propice: mediul critic al vremii nu avea disponibilitate pentru „formalisme”, dar nici disponibilitatea să fie surprins de un Tudor Vianu pe care îl fixase deja în căsuța omului-de-știință-care-nu-e-critic. Din păcate, *Arta prozatorilor* avea să aștepte un sfert de secol până la cea de-a doua ediție, survenită abia în 1966, un lung interval în care – strict teoretic vorbind – o parte din concepția cărții se învechise deja.

Într-adevăr, printr-o interesantă coincidență, 1966 e chiar anul irupției în Franța a noii critici structuraliste, pe fundalul căreia un model stilistic centrat pe autor cum era cel spitzerian, utilizat și de Vianu, își pierde complet relevanța. De data aceasta însă, în studiile literare românești există un alt orizont de așteptare, care va facilita o receptare revigorată a cărții. Căci din a doua jumătate a anilor '50, se formase o importantă școală de stilistică, desprinsă de pe trunchiul studiilor lingvistice acreditate de regim, iar Tudor Vianu însuși revenise în funcții academice și în postura de mentor al acestei școli. Grație unei schimbări practice a domeniilor de activitate, generată de nevoia de a se adapta noilor programe de învățământ, profesorul este recunoscut acum înainte de toate ca stilistician. E o imagine care o face uitată pe cea a esteticianului interbelic, cel puțin în ochii generațiilor tinere de literați, mulți prinși de valul și voga reînnoită a studiilor stilistice.

Înțelegem astfel de ce Toma Pavel, una din marile speranțe ale respectivei școli, salută la cea de-a doua ediție a *Artei prozatorilor* „perfecta actualitate” a cărții. Decalajul de vârste teoretice dintre vechiul spitzerian și tânărul structuralist nu îl împiedică pe cel din urmă să recunoască precursoratul celui dintâi. Dimpotrivă, îi permite să sesizeze mai adecvat implicațiile de metodă ale studiului, în faptul că urmărește „evoluția prozei românești nu «dinspre autori», ci din punctul de vedere al folosirii mijloacelor stilistice ale limbii. Această perspectivă putea să pară contemporanilor (cum a și părut) o culme a estetismului. În realitate ea nu reprezintă decât experimentarea unui unghi de vedere, simțit tot timpul ca secundar, ca auxiliar în raport cu

adevărata istorie a literaturii”²⁴⁹. Și Sorin Alexandrescu evidențiază „metoda generală” a *Artei*, de studiere a marilor serii artistice, motiv pentru care volumul poate fi considerat „până azi contribuția cea mai importantă a întregii stilistici românești”²⁵⁰.

Pentru a fi restituită adevăratelor sale mize, care scăpaseră contemporanilor săi, cartea lui Vianu a avut, așadar, nevoie de confruntarea cu un context teoretic străin. Căci structuralismul citit de tinerii stilisticieni și poeticieni români ai anilor '60 pune mai bine în valoare aspirația tipologică, sistematică a *Artei prozatorilor*. Între concepția lui Vianu și cea a noii critici „științifice” există suficiente puncte comune care să îndreptățească o filiație: accentul pe compoziția textului, refuzul factologiei istorice, convocarea lingvisticii (fie și sub forma gramaticii tradiționale) în operația critică. Iar atunci când nu există, punctele comune pot fi și inventate. Căci era de așteptat ca această lectură retrospectivă să și supraliciteze pe alocuri: lui Vianu i se vor atribui, de pildă, intuiții „naratologice”²⁵¹, în ciuda faptului că stilisticianul nu avea o noțiune delimitată a „perspectivei narative”, ci întreținea, mai degrabă, confuzia de modă veche între „autor” și „narator”. Fără îndoială însă, noua știință a literaturii cu care au cochetat, atât în anii '60, cât și în anii '70, unii critici și cercetători români, adesea în speranța de a ieși în afara paradigmei călinesciene, avea nevoie să se legitimeze și printr-un înaintemergător local. Tudor Vianu era personalitatea cea mai la îndemână care să ocupe această poziție, cu atât mai mult cu cât memoria prezenței sale academice era încă recentă (spre deosebire de mai îndepărtații în timp, și nu numai, M. Dragomirescu sau D. Caracostea). Dar dincolo de enunțarea - de la un punct, ritualică - a rolului său inaugural, s-a bucurat *Arta prozatorilor români* și de un destin critic fertil?

Lucrurile sunt mai greu de cântărit în privința aceasta, cel puțin pentru că numărul propriu-zis al citărilor nu poate fi întotdeauna considerată probă relevantă: la urma-urmelor, odată reactualizat în spiritul noilor teorii literare, studiul lui Vianu a intrat într-o largă circulație academică și, deci, într-un sistem rutinier de referințe. Prin urmare, era firesc să fie citat cu prilejul oricărei noi monografii despre vreunul din prozatorii analizați stilistic.

Totuși, „contribuția” lui Vianu în exegeza unui anumit scriitor va fi reliefată îndeosebi de către criticii înclinați să probeze mai direct o anumită metodă. Ilustrativ în acest sens este eseul lui Al. Călinescu din 1976. Inspirat de formalismul rus și de naratologie, criticul ieșean încearcă să demonstreze conștiința compozițională avansată a prozatorului Caragiale și luciditatea cu care el reflectă asupra procesului de creație. Pista acestei interpretări provine din „variațiunile stilistice” cu care scriitorul obișnuia să se joace în articolele sale. Observațiile despre „atitudinea conștientă” a lui Caragiale și despre preocuparea sa pentru formulele fixe de discurs le făcuse și Tudor Vianu,

²⁴⁹ Toma Pavel, „«Arta prozatorilor români» și problemele actuale ale stilisticii”, *Tomis*, 12, decembrie 1967, p. 13.

²⁵⁰ Sorin Alexandrescu, note la René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, ed. cit., p. 419.

²⁵¹ Al. Călinescu, *Perspective critice*, Iași, Junimea, 1978, p. 68; Ileana Oancea, *Istoria stilisticii românești*, București, ed. cit., p. 266.

fără a insista însă, pentru că atenția sa urma să se îndrepte îndeosebi asupra nuvelisticii. Al. Călinescu duce, în schimb, argumentul la extrem, considerându-l pe autorul *Schițelor* „primul nostru poetician”²⁵², care abordează problema compoziției literare exact în modul în care o face teoria literară modernă.

La fel de mult va întinde coarda și Marin Mincu, văzând în *Amintirile* lui Ion Creangă nici mai mult nici mai puțin decât o ipostază a „limbajului ca semnificant liber, care nu mai comunică o experiență de viață, ci o experiență a comunicării”²⁵³ (*sic!*). Și de data aceasta, criticul trimite la autorul *Artei prozatorilor*, cel care ar fi avut „printre primii intuiția procedeele poetice ale naratorului”²⁵⁴. În realitate, Vianu n-ar fi avut cum, nici măcar pe dibuite, să ajungă la o asemenea idee, căci nu a făcut decât să noteze numărul silabelor și alternanța ritmică din frazele lui Creangă, pentru a le demonstra „muzicalitatea”. Și Al. Călinescu și M. Mincu înghesuie textele analizate într-o teorie, iar ideea noilor interpretări le vine de acolo, nu direct de la Tudor Vianu; semnificativ rămâne însă felul cum cartea stilisticianului ajunge să își trăiască o a doua tinerețe, upgradată de noua conștiință teoretică, pe alocuri bovarică, a criticii noastre.

În fine, o referință mai discretă, dar la fel de relevantă în economia argumentației, o putem înregistra în *Sadoveanu sau utopia cărții* (1976). Excepționalul eseu al lui Nicolae Manolescu realizează o adevărată mutație în exegeza prozatorului, de care atârna greu până atunci oficializarea sa făcută în spiritul realismului socialist. Criticul scoate aici la iveală dimensiunea livrescă și stilizată ce culminează în *Creanga de aur*, substituirea codului realist printr-un cod pur lingvistic și convenționalizat al povestirii. Cum recunoaște Manolescu însuși, Tudor Vianu observase și el o succesiune similară a etapelor operei sadoveniene, subliniind „metoda povestirii din propriul unghi de om cult”²⁵⁵, precum și „etapa de intelectualizare și stilizare”²⁵⁶. Aceasta rămâne totuși o coincidență interpretativă inedită în scrisul manolescian, mai ales că *Arca lui Noe* – și ea o „istorie internă” – nu-i este cu nimic îndatorată *Artei prozatorilor*. În plus, opinia de ansamblu a lui Nicolae Manolescu despre Tudor Vianu – una din formulările căreia am și citat-o în primul paragraf – a părut multă vreme să rămână setată pe tonul din nedreptul articol „Tristețea erudiției”.

Cu atât mai surprinzătoare așadar considerația tardivă pe care criticul i-o acordă stilisticianului într-un articol mai recent din *România literară*. Aici, Manolescu se întreabă (bulversant) „de ce a avut atât de puțină căutare la noi” critica „literaturii ca fapt de limbă”. Punând în aceeași oală critica postbelică și cea interbelică, „insensibilă la limbaj”, editorialistul le

²⁵² Al. Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, București, Albatros, 1976, p. 12.

²⁵³ Marin Mincu, *Textualism și autenticitate. Eseu despre textul poetic III*, Constanța, Pontica, 1993, p. 114.

²⁵⁴ *Idem*, p. 110.

²⁵⁵ Tudor Vianu, *Opere. 5. Studii de stilistică (Arta prozatorilor români)*, ed. cit., p. 199.

²⁵⁶ *Idem*, p. 201.

identifică un „păcat original” comun în perspectiva „metalingvistică” impusă o dată cu Maiorescu, un „filosof și logician” înainte de toate. Dar evidențiază, printr-o asociere destul de nepotrivită, tocmai *Arta prozatorilor români* ca „singurul exemplu de stilistică aplicată”²⁵⁷. Astfel, într-o imagine aproape răsturnată a receptării din 1941, vechiul studiu al lui Vianu e apreciat în cazul acesta tocmai din punct de vedere critic. Mai ciudat e că, deși a discutat în mai multe rânduri înainte de 89 problema istoriografiei – și, în special, ideea unei istorii a formelor literare -, Nicolae Manolescu nu a luat vreodată în calcul și eventuala validitate a perspectivei tipologice a lui Vianu. Firește, nu a fost singurul din această privință, căci exemplul călinescian a rămas pentru mulți alți critici români postbelici o piatră tombală și insurmontabilă în materie de istoriografie.

Oricum, dincolo de filiațiile teoretice și exegetice pe care le-am semnalat până acum, cea mai semnificativă continuitate a proiectului schițat în *Arta prozatorilor români* o realizează – la nivel de ansamblu și la nivel de concepție istoriografică – studiile lui Mihai Zamfir, mai ales că ele s-ar fi dorit încununate prin *Scurta istorie* publicată în 2011 - aparent, perechea volumului din 1941. Criticul mărturisește că „pe urmele lui Tudor Vianu, am încercat să structurez «stilistica diacronică», adică traducerea în act a cel puțin unei părți din visul formaliştilor ruși – o istorie a literaturii care să se preocupe cu deosebire de evoluția seriilor stilistice mai mult decât de suita cronologică a scriitorilor și a operelor lor”²⁵⁸. Într-adevăr, Mihai Zamfir și-a conceput sintezele de istorie literară din unghiul sincron al stilisticii, renunțând la orice tip de anchetă cauzală, dar și deplasând obiectul istoriei literare de la autor/operă la formă/formulă stilistică (*Proza poetică românească în secolul XX*, 1971, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, 1972, *Imaginea ascunsă*, 1976).

Așa cum arătam anterior, și autorul *Artei prozatorilor români* pornea de la o polemică împotriva factologiei istorice. Mihai Zamfir reia ideea cu o insistență care o duce până la un adevărat anti-istorism, mai degrabă alimentat de lecturile teoretice ale criticului decât justificat de vreo realitate locală. Astfel, în atmosfera de vogă structuralistă de la debutul său din 1971, e de înțeles afirmația stilisticianului că „situarea contextuală” a textelor ar fi doar un „factor secund, chiar pitoresc”, precum și speranța sa că ar putea extrage o schemă „în abstract” a poemului în proză. Ulterior, devine însă tot mai greu de înțeles cu ce adversar continuă să se războiască autorul, atunci când amendează „parazitismul” istoriei literare, „indubitabilul eșec al metodei istoriste”²⁵⁹ și susține nevoia de a uita „documentele de biografie curentă, influențele externe, arhivistica mișcărilor și curentelor literare”²⁶⁰.

²⁵⁷ Nicolae Manolescu, „Critica verbală”, *România literară*, 14, 1999.

²⁵⁸ Mihai Zamfir, interviu de Iulian Boldea, *România literară*, 44, 2012.

²⁵⁹ Mihai Zamfir, *Formele liricii portugheze*, București, Univers, 1985, p. 19.

²⁶⁰ *Idem*, p. 282.

Pe de altă parte, mai interesantă în ce privește posteritatea lui Vianu ar fi încercarea lui Mihai Zamfir de a depăși stilistica tradițională centrată pe autor, specifică maestrului său, printr-o stilistică a formelor literare, așa cum o configurează deja analiza „poemului în proză”. Într-adevăr, în volumul dedicat lui Al. Macedonski din 1972, criticul înlocuiește perspectiva monografică organică printr-o analiză stratificată, în care textele poetului sunt analizat în raport cu parametrii limbii literare a epocii, cu normele poetice interne (post-pășoptiste) și externe (simboliste). Se sparge astfel unitatea poetică, rezultând doi Macedonski distincți, un poet „mediocru post-pășoptist” înainte de 1890, respectiv un poet simbolist „de antologie”²⁶¹ după acea dată. Și eseu despre Proust²⁶² evită exegeza clasică de autor, concentrându-se pe nucleul compozițional al marelui roman francez și pe locul ocupat de acesta într-o rețea a formelor narative.

Totuși, concepția stilisticianului a evoluat într-o direcție neprevăzută de platforma sa formalistă inițială și pe panta unui tic interpretativ transformat treptat într-o capcană. E vorba de tentația istoricului literar de a vedea pretutindeni excepția atunci când caută, de fapt, seria. În ultimă instanță, Mihai Zamfir tinde să explice apariția sau evoluția unei formule literare prin personalitatea scriitoricească ireductibilă, prin marii autori care „își simt formele”. De aceea, în loc să configureze unitatea în varietate – conform proiectului anunțat al unei „stilistici diacronice” – exegetul ajunge să rupă „unitatea” în mai multe „unicități”. Eseurile din *Cealaltă față a prozei* (1988), de pildă, aproximează, la limită uneori cu psihologia creatoare, cheia de lectură minimală pentru o formulă individuală, „cifrul” stilistic, în fiecare caz cu o altă configurație.

Dar această tendință devine problematică în sinteza *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române* (2011)²⁶³. Căci ea este un fel de istorie literară excepționistă, în care aproape orice autor iese din rând într-un fel sau altul, iar rândul însuși nu se mai distinge. E o istorie a începuturilor de drum, în care fiecare scriitor inaugurează o tendință, o direcție, o formulă, dar precursorii ori continuatorii se pierd în decor. Frecvența cuvintelor care marchează diferența – „imprevizibil, imposibil de explicat, neobișnuit, ciudat în context, frapant, atipic”, „miracol, excepție”, „de puține ori, rareori” – par să indice, în discursul exegetului, dorința de a ridica atipicitatea la rang de normă în istoria literară. Ea funcționează în deplină contradicție cu principiile proiectului de „stilistică a formelor” și îl duce pe autor periculos de aproape de ... inefabil: „După înlăturarea tuturor acestor straturi, uneori suprapuse, alteori imbricate unele într-altele, rămâne nucleul stilistic ireductibil, *a cincea esență*”²⁶⁴ [s.m., A.S.]. În concluzie, fixația pe

²⁶¹ Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, București, Minerva, 1972, p. 43.

²⁶² V. Mihai Zamfir, *Imaginea ascunsă: structura narativă a romanului proustian*, București, Univers, 1976.

²⁶³ V. Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, București, Cartea Românească – Polirom, 2011.

²⁶⁴ Mihai Zamfir, interviu cit.

singularitate este chiar mai accentuată la Mihai Zamfir decât fusese la Tudor Vianu. Ceea ce, dată fiind formația teoretică a mai recentului critic, reprezintă, desigur, un regres.

În orice caz, exemplul foarte recent al panoramei lui Mihai Zamfir probează impactul de durată pe care *Arta prozatorilor români* l-a avut în critica noastră postbelică. Volumul a avut o receptare defazată și a fost întâmpinat inițial cu mai multe obiecții. A fost, de asemenea, defavorizat de apariția în același an cu marea *Istorie* călinesciană. Totuși, dezvoltările ulterioare din teoria literară occidentală au favorizat reactualizarea programului cărții, la un sfert de secol de la prima sa publicare. Între timp, *Arta prozatorilor români* și-a pierdut actualitatea ca proiect de istorie literară, căci prin comparație cu turnura culturalistă pe care a luat-o acest domeniu, ea pare astăzi pur formalistă. Totuși, privind lucrurile retrospectiv, importanța ei trebuie recunoscută, inclusiv din motivul că e studiul lui Vianu care a circulat cel mai mult între bibliografiile școlare și bibliografiile critice. De altfel, în materie de caracterizări de autor și de formule memorabile, multe din rândurile sale își păstrează și acum, dacă nu actualitatea, cel puțin prospețimea.

2. Istoria interpretărilor

Pe două axe principale ar putea fi investigat rolul unui interpret într-o istorie a exegezelor literare: o dată, prin întâietatea interpretativă sau eventuala mutație de perspectivă pe care a realizat-o, iar în al doilea rând, prin gradul de circulație al interpretărilor sale. Tudor Vianu părea să aibă, cel puțin, temperamentul unui deschizător de drumuri: în 1916 debutează în cronica literară tocmai prin „revizuirea critică” a lui Macedonski, polemizând cu însuși Lovinescu, iar în 1920-1921 e unul din primii comentatori care atrage atenția asupra romanului *Ion* și asupra scrierilor Hortensiei Papadat-Bengescu. Deși remarcabile prin siguranța lor, articolele din acești ani vor rămâne și ultimele manifestări constante ale lui Tudor Vianu în critica de întâmpinare. Criticul se orientează spre disciplinele teoretice în care îl implica activitatea sa universitară și rămâne cu o prezență publicistică nu neglijabilă, dar nici semnificativă în contextul efervescent al mișcărilor literare din anii '30.

Autorul *Poeziei lui Eminescu* nu abandonează, desigur, interesul literar – ca dovadă, cel puțin cele trei interpretări majore pe care le dă pe parcursul decadei terizeciste (Eminescu, Barbu, Macedonski) – dar își schimbă discursul și abordarea. O dată, pentru că renunțarea sa la cronică – și nu la „critică”, cum a lăsat să se înțeleagă celebra „demisiune” – este programatică. Revelator în acest sens este un articol din 1918 intitulat „Studii, cronici, foiletoane”, pe care îl comentează

monograful George Gană²⁶⁵. Aici, foarte tânărul Vianu invocă tipul de „cultură a ideii generale” exprimat la *Junimea* prin studii (literare sau în alte domenii) și observă că în jurul lui 1900 critica intră sub incidența literaturii, din care motiv se va realiza mai ales în „genul literar” al cronicii/foiletonului. Nu e nici o îndoială spre care direcție se îndreaptă preferințele autorului, care conchide „E de dorit ca lucrurile să nu rămână aici”. Tot o schimbare de perspectivă o reflectă decuplarea lui Vianu de la actualitatea literară: cu câteva excepții notabile (H. Papadat-Bengescu, Ion Barbu, Camil Petrescu), criticul nu se mai pronunță despre contemporanii săi, decât eventual cu semne de nemulțumire. Spre exemplu, în eseu „Masca timpului” (1926), Tudor Vianu își exprimă dorința de vedea instaurat un „nou clasicism”, iar „Criza lirică” (1928) deplânge expansiunea lirismului în detrimentul „genurilor obiective”²⁶⁶ nu doar în literatura zilei, ci și în critică, publicistică sau, curând, în filozofie.

Ca urmare, viitoarea activitate critică a lui Tudor Vianu va antrena o restrângere a opțiunilor (fie înspre valorile istoriei literare, fie înspre cele câteva ale prezentului de care criticul nu se îndoiește) și, paralel, o lărgire a razei de cuprindere a acelor opțiuni (dinspre analiza de tip foiletonist înspre cea a „ideilor”). Totuși, poate că sintagma „analiză de idei”, sugerată de exemplul invocat al junimismului, nu este întotdeauna corespunzătoare pentru a descrie formula exegetică adoptată de Tudor Vianu. Mai degrabă aceasta ar putea fi caracterizată prin intențiile ei sintetice, dar și exhaustive, menite să-și acopere obiectul de la analiză până la generalizare, de la surse și izvoare la tipologii estetice, neuitând adesea nici de „omul” din spatele „operei”, cu întreg profilul său moral. În ciuda unor astfel de impulsuri generoase, sărăcia interpretativă/speculativă este aspectul care i s-a reproșat cel mai adesea lui Vianu de către recenzenții săi, un lucru nu atât de paradoxal dacă ne gândim că amplitudinea pe care o proiecta criticul făcea fatal să-i mai scape din mână obiectul investigat.

Oricum, în această formulă, care, cu toate punctele ei vulnerabile, îi era cea mai proprie autorului *Esteticii*, se înscriu cele trei studii de anvergură din anii '30. Pe de altă parte, situația *Artei prozatorilor români* și a analizelor stilistice sau istorico-literare din anii '50 e puțin diferită: mai întâi pentru că miza volumului din 1941 e una de metodă și de tipologie istorico-literară, iar interesul interpretativ i se ajustează în mod deliberat acesteia, apoi – pentru că studiile stilistice sau istorico-literare ale lui Vianu din anii '50 sunt cele ale unui interpret „supt vremi”, obligat la o focalizare mai strânsă (pe „măiestria stilistică”), la declarații de conjunctură, uneori la tonul festiv al unor ocazii aniversare/comemorative, cel mai adesea un interpret obosit și autocenzurat, lipsit de nervul pe care îl avea înainte de 1948. Nici aceste din urmă studii nu sunt însă lipsite de

²⁶⁵ Apud George Gană, „Critica literară a lui Tudor Vianu, la început”, *Viața Românească*, 11-12, noi.-dec. 1997, pp. 15-21.

²⁶⁶ V. Tudor Vianu, *Opere. 3. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., pp. 356-367.

consecințe, deși acestea sunt mai mult teoretico-didactice decât interpretative (motiv pentru care le-am analizat în detaliu în capitolul despre stilistică).

Studiile lui Tudor Vianu acoperă totuși cea mai mare parte a secolului al XIX-lea din istoria literaturii române. E drept că nu toate valorile susținute de Vianu au rezistat probei timpului, Vlahuță și Delavrancea, de pildă, fiind „ușor flatați”²⁶⁷. Totuși, pentru că e vorba de epoca „marilor clasici”, pe care nu el însuși i-a impus, criticul nu avea, în genere, cum să rateze, iar caracterizările sale au rămas, în mare parte, în vigoare. Vianu s-a concentrat asupra secolului al XIX-lea îndeosebi în perioada postbelică, atunci când l-au îndreptat acolo studiile de stilistică a limbii literare, precum și precauția față de perioada interbelică mai recentă, asupra căreia apăsa încă, până în jurul lui 1964, tabuul ideologic și incertitudinea recuperării „moștenirii”. Oricum, contribuțiile despre „marii clasici” de la sfârșitul secolului XIX i-au asigurat lui Vianu un loc stabil în canonul referințelor didactice, la fel cum a făcut-o insistența sa, pe tonuri nu o dată patriotice în a doua jumătate a anilor '50, asupra valorii „naționale” a anumitor scriitori (cum a fost cazul cu aureolatul Sadoveanu, dar și Creangă, Slavici sau Anton Pann).

2.1. Eminescu

Analiza lui Eminescu – „marele subiect al literaturii noastre”, cum îl considera Vianu – ar fi trebuit să reprezinte o piatră unghiulară în cariera sa exegetică, ca, de altfel, în a oricărui alt critic român. Autorul *Poeziei lui Eminescu* venea, în 1930, pe un teren încă puțin explorat. În cei patruzeci de ani de până atunci, eminescologia cunoscuse, după sumarul și emblematicul portret maioreșcian, câteva interpretări parțiale – din unghi sociologic de Gherea, stilistic de Ibrăileanu – și multe încercări de a scormoni biografia, când nu patologia scriitorului, al căror campion s-a dovedit G. Bogdan-Duică. În aceste condiții, studiul din 1930²⁶⁸ dă tonul unei cercetări intrinseci și îl recomandă pe Vianu ca pe „întâiul critic modern al lui Eminescu, dintr-un unghi încă general-filozofic, dar capabil a integra toate elementele lirismului, de la atitudine la stil”²⁶⁹. Cu toate acestea, meritul lui Vianu de a fi schimbat decisiv unghiul de abordare, înspre terenul immanent al „operei” nu este confirmat și exegetic la nivelul așteptat, iar cronicile de la momentul apariției sunt, în genere, de acord că „studiul d. Vianu nu este decât o lămurire de izvoare și de motive poetice; interpretarea critică de adâncire în farmecul eminescianismului stă încă nerezolvată”²⁷⁰.

Astfel că nu studiul sintetic din 1930 îl va impune pe Tudor Vianu în eminescologie, mai ales că el este curând eclipsat de volumele lui G. Călinescu despre *Viața* (1932) și *Opera lui Mihai*

²⁶⁷ Constantin Ciopraga, „Tudor Vianu și literatura română” (III), *Cronica*, 20, 14 mai 1974, p. 2.

²⁶⁸ În Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., pp. 372-445.

²⁶⁹ Nicolae Manolescu, „Eminesciana”, *România literară*, 46, 14 noi. 1974, p. 9.

²⁷⁰ V. note la Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români*, ed. cit., p. 725.

Eminescu (1934). Ci interpretarea *Luceafărului*, pe care exegetul o schițează în articolul „Atitudinea și formele eului”²⁷¹, publicat în 1939 în Revista Fundațiilor Regale. Studiul va avea, o vreme, un destin latent, fiind inclus în volumul *Figuri și forme literare* din 1946, chiar din pragul marii schimbări culturale, pentru a fi reeditat postum, abia două decenii mai târziu, în *Studii de literatură română* (1965).

El va fi, însă, decisiv în exegeza poemului. Vianu nu pare să fi scontat el însuși acest lucru, căci eseuul său vizează o tipologie mai generală (aplicabilă lui Eminescu, dar și altor poeți) a „atitudinilor lirice”, fără să se concentreze în mod specific pe interpretarea *Luceafărului*. Nici ideea nu e originală, ci reia distincțiile făcute de Wilhelm Scherer în *Poetica* sa din 1888 între lirica „personală”, „mascată” și „a rolurilor”. Acestea reflectă moduri diferite de manifestare a subiectivității poetice, de la direct la indirect, și sunt menite, în particular, să soluționeze problema (mai puțin frecventă, e drept) a personajului liric în termeni adaptați acestui gen, și nu specifici genului epic sau dramatic. Dacă prima categorie rămâne puțin precizată, fiind extinsă nedefinit la cea mai mare parte a domeniului poetic, ultimele două corespund unor moduri diferite de înstrăinare a subiectivității lirice: masca reprezintă „partea cea mai intimă a propriei naturi”, iar rolul „laturile nedevelopate și excentrice ale aceleiași naturi”²⁷². Ca exemple concrete, Vianu identifică în Cătălin o lirică de „rol” și în Hyperion, una „mascată”. Să recunoaștem că descrierea făcută de exeget are încă reverberații psihologice. Pe de altă parte, este evident că ea caută să fixeze discuția pe tărâmul mai immanent al structurilor poetice, mai ales că Vianu continuă, în același eseu, prin a distinge, pe urmele lui Oskar Walzel, „eul individual” și „eul general” în cadrul persoanei întâi gramaticale.

Oricum, interpretările de până atunci ale *Luceafărului* se concentraseră pe sensul alegoric sugerat chiar de Eminescu în cunoscuta notă de pe una din variante, începând cu Titu Maiorescu și culminând cu G. Călinescu. Este conotația pe care Vianu însuși o acreditează în exegeza sa din 1930: el observa deja atunci că *Luceafărul* „aparține unei lirici mascate”, unde „în spatele unor personaje străine și a unor întâmplări eterogene palpită inima poetului și aventura sa intimă”²⁷³, însă un scrupul probabil filologic îl făcuse să considere totuși definitiv „înțelesul pe care Eminescu l-a tălmăcit el însuși”²⁷⁴. Iată totuși că Vianu revine asupra chestiunii în 1939, semn că simțise că în mai vechiul studiu s-ar fi oprit la jumătate de drum.

Important e că intuițiile și tatonările sale sunt duse până la capăt în interpretarea lui Nicolae Manolescu, „Vocile lirice ale *Luceafărului*”, publicată în 1970. Cronicarul *Contemporanului* fixează ferm și convingător accentul exegetic acolo unde precursorul său nu văzuse decât niște

²⁷¹ Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români*, ed. cit., pp. 447-456.

²⁷² *Idem*, p. 449.

²⁷³ *Ibidem*, p. 427.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 422.

nuanțe sau completări. Manolescu schimbă doar termenii folosiți de Vianu, considerând „vocea lirică” o noțiune mai modernă decât cea a „măștii”, însă continuă ideea subiectivității poetice stratificate, care experimentează diferite avataruri. Ea nu poate fi bănuită doar în spatele lui Hyperion, ci se metamorfozează în întregul poem, în care „nici distribuția rolurilor nu e clară și definitivă, nici înțelesul ultim”²⁷⁵. Față de interpretările tradiționale ale poemului, de regulă cu sens unic – fie de tip alegoric („condiția geniului”), fie vizând direct izvoarele textului -, noua lectură e una plurivocă și de adâncime, explorând metafizica subiectivității poetice și dispozițiile ei textuale. Nicolae Manolescu vede poemul ca pe o „sinteză de moduri poetice eminesciene, (...) care convocă o parte din vocile lirice esențiale ale poetului”²⁷⁶, o perspectivă care ne duce din nou la Tudor Vianu, mai exact la cel din 1930: „*Luceafărul* este o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte; (...) întrunește toate situațiile și conflictele sentimentale din poezia anterioară”²⁷⁷.

În orice caz, dacă în canonul școlar interpretarea alegorică a continuat să reziste, cel puțin la concurență cu interpretarea „dialogică”, cea de-a doua va fi, imediat după apariția eseului manolescian, tendința validată critic. O confirmă, de pildă, Marian Popa, în *Modele și exemple* (1971) sau Zoe Dumitrescu-Bușulenga, cu articolul „Hyperion român” (în *Caietele Eminescu*, 1972). În genere, majoritatea propunerilor de relectură ale poemului vor merge pe același model dialogic-textual și pe aceeași explorare a treptelor subiectivității, chiar și schimbând referințele și cadrul conceptual. Multe din interpretările ulterioare lui Manolescu vor constitui variațiuni pe tema vocilor lirice sub care palpită aventura metafizică a eului poetic: de la Marin Mincu, care invocă structura cvadripartită a eului propusă de Bachelard și onirismul romantic descris de Albert Béguin²⁷⁸ la Mircea Cărtărescu, care vede doar două „personaje” întruchipând partea „pieritoare” și partea „eternă” a eului²⁷⁹. Fără îndoială că în voluminosul dosar exegetic al *Luceafărului* au încăput toate tipurile imaginabile de interpretare, de la ontologia noiciană la semantica de inspirație structuralistă. Nu toate exemplele din această puzderie de analize au constituit însă și veritabile interpretări critice. Astfel că, din această privință, linia Vianu-Manolescu a fost concurată – fără a fi și infirmată – doar de lecturile în spirit filosofic sau al unei hermeneutici abisale propuse de Ioana Em. Petrescu (1978), Dan C. Mihăilescu (1982) sau Rosa del Conte (1990).

²⁷⁵ Nicolae Manolescu, *Teme*, I, București, Cartea Românească, 1971, p. 142.

²⁷⁶ *Idem*, p. 139.

²⁷⁷ Tudor Vianu, *Opere*. 2. *Scriitori români*, ed. cit., pp. 428, 434.

²⁷⁸ Marin Mincu, *Repere*, București, Cartea Românească, 1977, p. 59 *passim*.

²⁷⁹ Mircea Cărtărescu, *Visul chimeric*, București, Litera, 1992.

2.2. Ion Barbu

Dacă în 1930, Eminescu trebuia în bună măsură revalorizat critic, nu același lucru se poate spune despre Ion Barbu în 1935. Desigur, pentru mulți – de atunci, ca și de acum -, poetul *Jocului secund* se cerea efectiv tradus: nu mai departe de 1934, de pildă, Nicolae Iorga considera versurile sale de un „neinteligibil absolut”. Totuși, la data aceea, Barbu era deja intrat în grațiile criticii, în ciuda gălăgioasei sale rupturi față de Lovinescu, în al cărui „modernism” poetul declara că nu se regăsește și al cărui „sincronism” îl ridiculizase. Căci despre el scriseseră laudativ, pe lângă mentorul *Sburătorului*, toți criticii importanți ai vremii, de la Pompiliu Constantinescu la Perpessicius sau G. Călinescu. Studiul lui Tudor Vianu din 1935²⁸⁰ reprezintă însă prima lectură integrală și sistematică a poeziei barbiene, în organicitatea și etapele sale, mai ales că o semnează vechiul prieten și „primul cititor” pentru care Barbu afirmase că s-a apucat să scrie literatură.

Nu este totuși, după toate aparențele, și o lectură de întâietate interpretativă. Căci recenziile volumului semnaleză, într-un mod prea consensual ca să fie cu totul lipsit de teme, curioasa amnezie a exegetului: „o parte din idei au fost foarte limpede formulate de d. Lovinescu, (...) altele (...) le-am exprimat și eu, aproape cu aceleași cuvinte”, constată G. Călinescu, „nu face decât să coordoneze interpretări, analize, sugestii, din cronici și studii anterioare monografiei sale (...) fără să citeze”, arată Pompiliu Constantinescu, „toată bibliografia critică despre poetul studiat se află sub interdicția unei suverane ignorări”, punctează Vladimir Streinu²⁸¹. Dacă lipsa referințelor la colegii de breaslă poate fi, într-adevăr constatată, Vianu nu face prea mari eforturi să se explice, afișând o seninătate suverană: „Socotesc că grație efortului meu se poate astăzi vorbi cu limpezime despre motivele poeziei lui Ion Barbu și despre procedeele tehnicii sale”²⁸². Totuși, faptul că exegetul nu mai revine în vreun articol asupra operei barbiene – lucru neobișnuit pentru modul său de a-și relua periodic scriitorii preferențiali – vădește o oarecare intenție de a uita, dacă nu subiectul, cu siguranță polemica²⁸³ din jurul său.

Aceasta a constituit, fără îndoială, unul din motivele pentru care studiul său din 1935 va reprezenta doar primul – nu și cel mai decisiv - reper monografic în exegeza barbiană. Altfel, istoria interpretărilor acestui poet, devenit emblematic pentru o anumită paradigmă lirică – sau, măcar, pentru imaginea criticilor noștri despre ea – nu avea nevoie să fie nici declanșată, nici vitalizată de autorul *Esteticii*. De fapt, tentativa cea mai meritorie a lui Tudor Vianu în studiul

²⁸⁰ V. Tudor Vianu, *Opere. 3. Scriitori români, Sinteze*, ed. cit., pp. 261-319.

²⁸¹ Tudor Vianu, *Opere. 3. Scriitori români, Sinteze*, ed. cit., pp. 674-683.

²⁸² *Idem*, p. 686.

²⁸³ Andrei Terian consideră, de altfel, această dispută despre „însușirea tacită a unor idei” „o dată importantă în istoria profesionalizării criticii noastre literare”, chestiunea „noutății interpretării” fiind o piatră unghiulară în definirea unei „critici de interpretare”, cf. G. Călinescu, *A cincea esență*, București, Cartea Românească, 2009, pp. 242-243.

menționat nu e în direcția interpretării, dat fiind că remarcile despre trecerea de la parnasianism la ermetism sau despre cerebralitatea lirismului crescut din „spiritul matematic” mai fuseseră făcute de Lovinescu și de alții, ci în cea a explicării.

Într-adevăr, exegetul investește mai mult în prolegomenele decât în confruntarea efectivă cu poezia lui Ion Barbu. De aceea, dincolo de prezentarea celor trei etape lirice – parnasiană, baladic-orientală și ermetică -, care nu sunt distinse neapărat prin vreun accent de valoare special, Vianu caută să furnizeze instrucțiuni de utilizare pentru acest obiect poetic enigmatic. Astfel, el are grijă să stabilească deosebirea între „obscuritate” și „ermetism”, arătând că cel din urmă obligă la schimbarea atitudinii de receptare și la instituirea unui „lector activ”; indică formele lexico-sintactice prin care se manifestă esențialismul barbian; sau descrie opacitatea barbiană ca ilustrare a „unei vorbiri fără reprezentarea unui convorbitor”²⁸⁴.

Tudor Vianu percepe modernitatea concepției poetice a lui Barbu și se străduiește să o traducă în principii teoretice, însă nu deține toate instrumentele pentru a-i percepe modernismul: de pildă, el continuă să înțeleagă „desocializarea limbajului” în sensul „exprimării de sine” și al unui „raport subiectiv cu limba”, nu ca autoreferențialitate detașată de subiect, așa cum o vede teoria modernistă a limbajului poetic. Cum Barbu a renăscut ca unul din idoli mișcării neomoderniste din a doua jumătate a anilor '60, exegeza lui Vianu reeditată în 1970 și-a arătat limitele conceptuale față de noua generație intelectuală. Ov. Crohmălniceanu constata, de pildă, că „multe din paginile pe care le umple Tudor Vianu cu acest nobil scop” – de a „ajuta cititorul să înțeleagă principiile unei poetici noi” – „ne apar azi ca forțând uși deschise. (...) Propoziții teoretice la epoca respectivă neintrate în conștiința literară sunt enunțate cu o înduioșătoare prudență.”²⁸⁵.

Pe de altă parte, dincolo de lipsa avântului speculativ, pe care, ca întotdeauna, comentatorii i-o reproșează lui Vianu, exegetul avea probabil dreptate să se concentreze, cu orice instrumente i-ar fi stat atunci la dispoziție, pe poetica lui Barbu mai curând decât pe descifrarea poemelor sale. În definitiv, asta vor încerca mulți din interpreții ulteriori ai operei sale, să spargă codul hieroglificei, de la traducerea aproape filologică făcută de G. Călinescu *Jocului secund* la rețeaua numerologică dedusă de Ș. Foarță. Supralicitarea ermetismului barbian (în dauna componentei balcanice), produsă de estetismul neomodernist, a alimentat și mai mult febra interpretărilor, până pe pragul delirului, așa cum măcar o parte din studiile lui Marin Mincu asupra acestui subiect o demonstrează. Din această perspectivă, „prudența” lui Vianu poate fi apreciată drept un gest salutar, de supunere la limitele pe care le impune obiectul: nu întâmplător, exegetul făcea un pas înapoi confruntat cu „explozia de arbitrar” din „Uvedenrode”, constatând că e cazul „să ne oprim a [îi] substitui o construcție logică”²⁸⁶.

²⁸⁴ Tudor Vianu, *Opere. 3. Sinteze*, ed. cit., p. 261-319.

²⁸⁵ Ov. S. Crohmălniceanu, „Tudor Vianu, *Ion Barbu*”, *România literară*, 44, 29 oct. 1970, p. 15.

²⁸⁶ Tudor Vianu, *Opere. 3. Sinteze*, ed. cit., p. 310.

Cu toate limitele și calitățile sale, studiul semnat de Tudor Vianu rămâne un reper bibliografic fundamental, dar sub niciun aspect hotărâtor în exegeza barbiană. În fond, prolifica istorie a acesteia a depins în bună măsură de eficiența locală a paradigmatelor critice cărora le erau arondați interpreții și în care a fost inserată poezia atât de ambiguă a lui Barbu: de prestigiul modernismului de tip vest-european în cazul lui Lovinescu, al ermetismului estetic în cel al lui Manolescu, de moda semioticii sau de iminența postmodernismului la comentatorii din jurul lui 1980.

O anumită relevanță a lecturii lui Vianu se confirmă totuși (fără a exista vreo continuitate directă, căci vorbim de paradigme critice diferite) în tendința unor interpreți relativ mai recentți în această istorie – ca Marin Mincu, cel din *Eseu despre textul poetic* (1981), și Ioana Em. Petrescu (*Ion Barbu și poetica postmodernismului*, 1993) – de a se concentra pe regulile jocului barbian mai curând decât pe hermeneutica directă a poemelor sale, pe setul de propoziții teoretice care subîntind discursul creator. Pe de altă parte, valorizările lui Vianu nu au trecut proba timpului: căci dacă exegetul din 1935 plasa accente egale asupra celor trei etape de creație identificate în opera lui Ion Barbu, criticii ulteriori au considerat, în majoritate, parnasianismul o etapă inferioară, urmând să aprecieze mai mult una sau alta din celelalte două: fie etapa ermetică (șaiszeciștii), fie cea „balcanică” (G. Călinescu, apoi optzeciștii).

2.3. Al. Macedonski

În ce-l privește pe Al. Macedonski, întâietatea interpretării lui Vianu se confundă, în schimb, cu însemnătatea ei. Criticul e legat de poetul *Rondelurilor* într-un mod aproape simbolic, dat fiind că în 1916 debutează în foileton cu o „Revizuire critică” dedicată lui, iar în 1954 revine în presa literară după o pauză forțată tocmai cu un articol despre „Amintirea lui Macedonski”. Confruntat el însuși adesea cu sentimentul că e marginalizat, Tudor Vianu trebuie să fi empatizat la un nivel mai profund cu „acest om ciudat, atât de nedibaci în administrarea intereselor sale”²⁸⁷. Cunoscându-l încă din adolescența sa, marcată de entuziasmul modernist stimulat de cercul *Vieții noi*, Vianu va înțelege curând că „s-a înfiripat o istorie a literaturii în care Macedonski n-avea niciun loc”²⁸⁸.

Dar dincolo de simpatia pur umană pentru un nedreptățit – una care, să nu uităm, formase tocmai subiectul polemicii critice cu Lovinescu -, merită observat că Tudor Vianu resimțea aici, ca și în cazul lui Eminescu, presiunea biografismului asupra interpretării. Căci dacă Eminescu nu fusesese sistematic analizat până în jurul lui 1930 datorită prea marii fascinații pentru

²⁸⁷ Tudor Vianu, *Opere. 1. Scrieri literare*, ed. cit., p. 214.

²⁸⁸ *Idem*, p. 210.

personalitatea lui, Macedonski fusese renegat de critică și din pricina antipatiei stârnite de persoana sa. Accesele lui egolatre, scandalurile literare în care s-a implicat cu nesăbuință (și, practic, cu cele mai respectate figuri ale vremii), dar mai ales meschina epigramă vizându-l pe Eminescu contribuiseră la discreditarea autorului *Noptilor*. E. Lovinescu nu avea nicio îndoială că în acest caz omul l-a distrus pe scriitor. Oricum, opera macedonskiană nici nu părea atât de constantă și superlativă valoric încât să spele toate păcatele biografiei. Astfel că, deși la inițiativa lui Mihail Dragomirescu, *Convorbirile literare* au încercat o reabilitare în jurul lui 1910, în anii '30 Macedonski este un scriitor nu doar lipsit de o exegeză autentică, dar unul cvasi-ignorant din discuțiile literare. Și cu siguranță el ar fi rămas astfel în anii următori, căci, în *Istoria sa*, G. Călinescu îi concede privilegiul a cel mult „câteva strofe” de „poet mare”. Dacă generației Chendi-Ibrăileanu îi lipseau poate conceptele moderne prin care să aprecieze opera macedonskiană, generația Lovinescu-Călinescu i-a moștenit rezerva față de scriitor, deși ar fi dobândit între timp cadrele potrivite în care să-l evalueze.

Studiul monografic al lui Tudor Vianu²⁸⁹, conceput ca introducere la ediția de opere îngrijită tot de el, în patru volume (1939-1946), schimbă definitiv datele acestei probleme. Una din cheile reușitei sale o constituie faptul că exegetul caută mai întâi să explice și abia în al doilea rând să impună judecăți de valoare. Cum, în acel moment, poetul reprezenta un caz mai degrabă de sociologie decât de istorie literară, planurile acestea trebuiau, înainte de toate, corelate, iar poetul - reintegrat contextelor sale de viață și de creație. Vianu parcurge cu scrupulozitate toată istoria personală a lui Macedonski, de la datele genealogiei la cristalizările caracterului. Nu evită să discute, și să amendeze ca atare, acțiunile sale „necugetate” sau atacurile sale „violente”, nu încearcă să-l disculpe, dar cu siguranță caută să-l justifice. De aceea, remarcile sale denotă uneori o bunăvoință plină de candoare – ca atunci când afirmă că Macedonski n-a fost „în nici un caz un om rău” -, alteori, ele se încurcă în distincții oțioase, cum e cea dintre „invidie” și „ciudă”. Oricum, portretul e suficient de nuanțat și detaliat încât să îndreptățească premisa susținută de exeget că „firea omului” constituie în acest caz „o cheie a creației”²⁹⁰.

Totuși, ne putem întreba de ce recurge Vianu tocmai la argumentul biografist, împotriva cărui exces în istoria literară s-a pronunțat de atâtea ori (inclusiv în exemplul eminescian). În realitate, exegetul e departe de a nega rolul biografiei în interpretarea literară, dar înțelege relația dintre viață și operă mai degrabă în sensul compact, organic al moralismului francez clasic decât în cel dissociativ și cauzalist al pozitivismului de sfârșit de secol XIX. Această viziune, cu importante consecințe în modalitatea sa critică, era formulată de Vianu într-un comentariu din 1926 dedicat cărții lui D. Caracostea despre „Personalitatea lui Eminescu”. Aici, tânărul

²⁸⁹ V. Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români*, ed. cit., pp. 487-584.

²⁹⁰ *Idem*, p. 529.

comentator îi reproșă stilisticianului tocmai că nu profită îndeajuns de „valoarea euristică” a personalității eminesciene, întrucât o consideră „cauză”, când, de fapt, ea este „finalitate”: „Personalitatea fiind un rezultat și uneori tocmai rezultatul artistic, folosirea ei ca factor explicativ-genetic devine imposibilă. Opera în adevăr nu este efectul personalității, ci numai una din formele ei. (...) Opera destăinuiește sensul unitar al vieții cu o putere pe care viața numai rareori o ajunge (...)”²⁹¹.

Într-un fel asemănător procedează Vianu în cazul lui Macedonski. El încearcă să recompună „imaginea universului moral”²⁹² responsabil atât de neajunsurile biografice ale poetului, cât și de opțiunile sale de creație. Exegetul regăsește așadar „expresia afectelor de revoltă și răzbunare”²⁹³ în poezia lui Macedonski, „curentul de lirism autobiografic și memorialistic”²⁹⁴ din proza sa, „materia de evenimente antagonice”²⁹⁵ din dramele sale. Astfel că, dacă înainte viața se întorsese împotriva operei neglijatului autor, Vianu vrea acum să întoarcă opera în favoarea omului, să îl absolve prin ea. Nu întâmplător, concluzia răscumpărătoare a studiului său va fi aceea că Macedonski „a trăit ca scriitor, numai ca scriitor. S-a consacrat în întregime muncii literare”²⁹⁶.

Dar deși manifestă o evidentă compasiune pentru eroul său, nu am putea spune că interpretul îl și supralicitează. Căci recunoaște inegalitatea producțiilor sale, cu suficiente „aspecte imitate, nerealizate sau minore”, așa cum observaseră deja comentatorii sporadici ai lui Macedonski. Doar că, dacă aceștia din urmă se împiedicaseră de respectiva constatare, Tudor Vianu se concentrează, cum s-ar spune, pe jumătatea plină a paharului. Prin urmare, el adaugă descrierii analitice o mai mare fermitate critică decât arătase în studiile despre Eminescu sau Barbu. Macedonski este considerat „unul din cei mai mari poeți ai literaturii române”²⁹⁷, dar și „una din cele mai puternice influențe asupra literaturii noi”²⁹⁸.

Din păcate, exegetul nu elaborează prea mult asupra beneficiarilor acestei influențe, asupra căreia medita mai în profunzime, după cum va mărturisi într-un interviu din 1958: „aproape toți scriitorii din epoca 1880-1920 au trecut pe la Macedonski și au împrumutat câte ceva din arta lui poetică”²⁹⁹. Însă hotărâtoare în evaluarea scriitorului este postularea acestei descendențe și sublinierea rolului său seminal. La fel este și sublinierea „originalității” în raport cu Eminescu, un argument valid al recuperării sale mai ales în condițiile epigonismului extins din perioada post-eminesciană. Energetismul, senzualitatea, „formalismul estetizant”, cultul pitorescului și exaltarea

²⁹¹ Tudor Vianu, *Opere. 3. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., p. 83.

²⁹² *Idem*, p. 529.

²⁹³ *Ibidem*, p. 528.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 541.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 562.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 584.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 519.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 584.

²⁹⁹ Tudor Vianu, *Opere. 14. Corespondență. Interviu...*, ed. cit., p. 331.

„civilizației” sunt, într-adevăr, trăsături care deschid o altă pagină în istoria liricii românești, trăsături pe care, în fond, criticii interbelici le puteau regăsi în proporții diferite la Șt. Petică, G. Bacovia, D. Anghel, I. Minulescu, I. Pillat etc.

Și se pare că de data aceasta criticul Vianu a găsit raportul potrivit între analiză și evaluare, pentru că reacțiile în presă se arată mai favorabile decât la studiile sale precedente din materie. Cu toate acestea, e greu încă de spus dacă în remarcile recenzenților - „ne-am putut da seama că Macedonski a suferit din partea istoriei literare un tratament nedrept” (VI. Streinu), „un categoric și elocvent act de justiție” (Perpessicius), „viața și poezia (...) pentru prima dată *sine ira et studio*” (P. Constantinescu)³⁰⁰ etc. – se poate vedea o laudă adresată criticului sau numai recunoașterea unei „uitări” de care se făceau chiar și ei vinovați. Căci, Perpessicius, de pildă, consideră „pledoaria” lui Vianu „dezavantajată” prin faptul că acordă prea mare atenție „temperamentului” macedonskian și încercării de a-l scuza. Dar dincolo de receptarea imediată, trebuie să recunoaștem că exegeza lui Vianu apare într-un context care lucrează în sprijinul său: e un studiu introductiv la o ediție de opere complete, așadar o inițiativă care impune un scriitor prin chiar faptul că îl pune în circulație. Chiar și așa, analiza sa merită salutată, mai ales că, din perspectiva schimbării de regim ce avea să se producă la mai puțin de zece ani, cazul Macedonski risca să rămână îngropat pentru o perioadă nedefinită – și cu atât mai greu de resuscitat ulterior.

Recuperarea se petrece așadar la timp pentru a produce un reviriment în câmpul istoriei noastre literare, un rezultat cu consecințe notabile fiind acela că Adrian Marino își alege „viața lui Macedonski” ca subiect al tezei de doctorat. Desigur că opțiunea celui care atunci era tânărul discipol al lui G. Călinescu nu semnaleză automat că el ar fi înclinat de partea unui alt maestru. Marino se va declara atras, în acea perioadă când vântul începuse să bată de la stânga, de „inconformismul, personalismul acut, estetismul”³⁰¹ întruchipat de „ciudatul” scriitor. Totuși, nu putem uita că Macedonski ajunsese să reprezinte deja un subiect la ordinea zilei în mare măsură datorită faptului că Tudor Vianu l-a repus pe tapet.

Sușținută în 1946, teza lui Adrian Marino va trebui să aștepte aproape două decenii până la publicare. Nu doar istoricul literar intră într-un nefericit hiatus, ci și subiectul său de cercetare, relegat epocii blamate a modernismului burghez. Articolul comemorativ semnat de Tudor Vianu în 1954, „Amintirea lui Macedonski”, evocă pe un ton nostalgic și înduioșat suferințele omului, dar evită deocamdată discuțiile privind schimbarea „felului de a privi figura marelui poet și a modului de a prețui opera lui”³⁰². Macedonski revine însă în actualitate pe valul recuperării șazeciste a modernismului, ocupându-și, în fine, poziția definitorie pe care o merita în cadrul curentului respectiv. Volumele impunătoare ale lui Marino, *Viața* (1965) și *Opera lui Al.*

³⁰⁰ Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., pp. 764, 767.

³⁰¹ Apud Florina Ilis (coord.), *Viața, opera și activitatea lui Adrian Marino*, Cluj, Argonaut, 2010, p. XI.

³⁰² Tudor Vianu, *Opere. 1. Scrieri literare*, ed. cit., p. 213.

Macedonski (1967), precum și analizele lui Nicolae Manolescu din *Metamorfozele poeziei* (1968) jalonează această întârziată confirmare canonică.

Dipticul lui Marino reprezintă, desigur, și o replică la studiile similare despre Eminescu publicate în 1932-1934 de G. Călinescu, mai exact - una ce reflectă ambivalența raportării criticului față de fostul său maestru: el îi împărtășește încă principiile critice esențiale, dar alegerea acestui „opus al lui Eminescu” indică limpede existența unui conflict. Marino evită, într-adevăr, procedeul invenției romanțate prin care Călinescu pătrundea în biografia eminesciană și recurge, în schimb, la o anchetă mai scrupuloasă documentar, de tip istorico-pozitivist. Obiectivele și spiritul acesteia nu diferă însă prea mult de cele ale întâiului exeget complet al lui Macedonski: la fel ca Tudor Vianu, Marino încearcă să recompună, cu multă înțelegere, „portretul moral” al scriitorului, caracterizat printr-un „conținut sufletesc dual”, și contextele de adversitate care i-au marcat existența. Nici în interpretarea operei – axată pe sublinierea „contrastului ireductibil dintre imaginar și realitate, vis și viață”³⁰³ – criticul nu îl contrazice pe Vianu, care observase că scriitorul „a zugrăvit mereu același om care era în realitate el însuși: ființa imaginativă disprețuind realul”³⁰⁴. Pe de altă parte, Marino nu mai împărtășește rezervele predecesorului său cu privire la „inegalitățile” operei macedonskiene; dimpotrivă, o consideră, „încă din perioada primilor pași”, unitară și compact organizată în jurul câtorva „atitudini tipice”, „spiritul poetului constituit de timpuri într-un anume fel fiind egal cu sine însuși până la capăt”³⁰⁵.

Putem observa, așadar, că Al. Macedonski, cel care până la finele anilor '30 reprezenta „cazul cel mai frapant în literatura noastră de scriitor lipsit de contemporaneitate critică”³⁰⁶, ajunge în decurs de trei decenii să primească un tratament de „clasic”: două ediții de opere complete, trei studii monografice exhaustive și elogioase. E firesc ca, din a doua jumătate a anilor '60, (mai ales) poetul să se bucure de o cotă revigorată de prestigiu de atunci al esteticii (neo)moderniste. În *Metamorfozele poeziei*, Nicolae Manolescu îl plasează pe autorul *Noptilor* la rădăcina liricii noastre moderne, apreciind și virtualitățile, nu doar realizările programului său literar: „[este] întâiul nostru poet modern prin acest triumf al conștiinței poetice asupra poeziei.(...) Geniul lui înflorește nu cunoscând poezia, ci căutând-o...”³⁰⁷.

În fine, cât de bine s-a așezat Al. Macedonski în istoria literaturii române o demonstrează faptul că el devine, curând, suport pentru experimentul metdologic. Îl încearcă în 1972 Mihai Zamfir, unul dintre cei mai evidenți descendenți ai lui Tudor Vianu. Tânărul stilistician scrie dintr-un orizont teoretic influențat de structuralism și formalismul rus, îndepărtându-se de spiritul

³⁰³ Adrian Marino, *Opera lui Al. Macedonski*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 128.

³⁰⁴ Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., p. 556.

³⁰⁵ Adrian Marino, *Opera lui Al. Macedonski*, ed. cit., pp. 126-127.

³⁰⁶ Mircea Iorgulescu, „Comentarii despre Macedonski”, *România literară*, 42, 16 oct. 1975, p. 10.

³⁰⁷ Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, Iași, Polirom, 1999, p. 14.

monografic tradițional Vianu-Marino. De aceea, nu se mai concentrează pe temele sau imaginarul, cu atât mai puțin pe biografia macedonskiană, ci pe normele literare sau de limbaj în raport cu care poate fi definit poetul. Poziția lui Macedonski în literatura noastră e cântărită la parametri cât mai obiectivi: cei ai limbii literare din epocă (și ai procesului corespunzător de „relatinizare”), cei ai convențiilor poetice interne (post-pășoptiste) și externe (simboliste), dar și în contextul tipologiei poetice Macedonski-Eminescu, cu profunde efecte în lirica autohtonă. Cartea lui Mihai Zamfir, una din victimele modei contemporane a „noii critici”, propune așadar o analiză de tipologii și de sistem literar, încercând pe fiecare pagină să nu fie confundată cu o exegeză obișnuită. Prin urmare, obiectivele investigației vor fi mai degrabă de ordin metodologic decât de ordin interpretativ. Chiar și așa, cea mai importantă concluzie evaluativă pe care o putem trage de aici se referă la împărțirea tranșantă a operei macedonskiene, a cărei unitate exegeții anteriori încercau să o recompună, chiar și cu prețul unei infuzii de generozitate. Astfel, Mihai Zamfir îl rupe pe Macedonski într-un „mediocru post-pășoptist” înainte de 1890, respectiv un poet simbolist „de antologie” după acea dată³⁰⁸.

De altfel, acesta este și raportul valoric care se va fixa în exegeza poetului *Rondelurilor*: în studiul introductiv la ediția Macedonski, Eugen Simion opinează că „de la *Prima verba* (1872), și până la *Excelsior* (1895) există o diferență enormă din punct de vedere estetic”³⁰⁹. Criticul notează că „G. Călinescu este, și în acest caz, mai obiectiv și cu intuiții mai bune, văzând în Macedonski un mare poet inegal”³¹⁰. Condușă de intenții constructive și justițiare, lectura lui Tudor Vianu se oprește mai puțin asupra „inegalităților”, pe care, totuși, n-avea cum să nu le constate. Chiar și cu astfel de corecții ulterioare, întâietatea sa interpretativă își păstrează un merit neștirbit.

2.4. Junimea

Și totuși, nu Macedonski, pe care, iată, a reușit să îl impună, părea subiectul definitoriu pentru activitatea de istoric literar a lui Tudor Vianu, ci gruparea Junimii. Autorul *Esteticii* îi dedică un substanțial capitol, probabil cel mai relevant, de altfel, în *Istoria literaturii române* (1944), scrisă în colaborare cu Vl. Streinu și Ș. Cioculescu. Mai multe date recomandau afinitatea cercetătorului cu această temă: unele surse ale formației sale intelectuale, apetența pentru filosofie, pentru critica culturală sau cea a ideilor, viziunea ponderată asupra evoluției literare și legăturilor cu tradiția, nu în ultimul rând – admirația declarată pentru Maiorescu în postura sa duală de „estetician și critic literar”.

³⁰⁸ Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, București, Minerva, 1972, p. 43.

³⁰⁹ Eugen Simion, Studiu introductiv la Al. Macedonski, *Opere*, ediție îngrijită de Mircea Coloșenco, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă: Univers Enciclopedic, 2004, p. V.

³¹⁰ *Idem*, p. LII.

Aici, Tudor Vianu se plasa însă pe un teren cu o istorie deja consistentă a receptării, al cărei cel mai recent exemplu era chiar cunoscutul studiu lovinescian *Titu Maiorescu și posteritatea sa critică* (1943). Pe de altă parte, această istorie evidenția deja și concentrarea comentatorilor pe figura liderului junimist, devenit model de neocolit al criticii literare. Eugen Lovinescu afirma deja că, „deși concepțiile sociale ale lui P. P. Carp constituie miezul însuși al Junimii, în ochii posterității Maiorescu a absorbit-o cu totul: e răzbunarea literaturii asupra politicii”³¹¹. Iar G. Călinescu confirmă, la rândul său, că „deși se vorbește de *Junimea* ca de un corp organizat, operând în totalitate”, gruparea „în aspectul literar se confundă cu persoana lui Titu Maiorescu”³¹².

Or, cel dintâi aspect subliniat de Tudor Vianu îl reprezintă tocmai omogenitatea grupării, pe care o percepe nu numai ca pe „un curent literar”, dar ca pe o „adevărată structură morală”, bazată pe „integralitate și unitate, [pe] un mod de grupare a tuturor energiilor sufletești după un plan unitar și către finalități comune”³¹³. Ea implică atât o unitate spirituală – „afinități viu resimțite între personalitățile lor” – cât și una doctrinară – „înțelegere comună a societății, culturii, literaturii”³¹⁴. Desigur, autorul *Esteticii* nu e cel dintâi care să remarce caracterul organic al Junimii: Eugen Lovinescu evidenția încă din *Istoria civilizației române moderne* „solidaritatea intelectuală a unui grup de individualități și omogenitatea atitudinii față de problemele culturale și sociale ale statului nostru”³¹⁵.

Vianu face însă din acest aspect miza centrală a studiului său, semn că încerca să depășească problematica estetic-literară în care prestigiul maiorescianismului cantonase adeseori discuția. Cele patru trăsături prin care exegetul definește junimismul sunt, așadar, suficient de generale încât să poată integra participanți din mai multe domenii culturale: „spiritul filozofic”, „spiritul oratoric”, „ironia”, respectiv „spiritul critic”, semnificativ fiind și că în acest din urmă caz Vianu evită să se fixeze pe „autonomia esteticului”, ci vorbește de un mai generic „respect al adevărului”, care cere „deosebirea dintre modalitățile lui în diferite domenii ale culturii”³¹⁶. Dacă junimismul nu se reduce la maiorescianism, nici Maiorescu nu se reduce – deocmdată - la concepția sa literară. Vianu îi recompune, așadar, sistemul de idei pe un fundal comparatist, integrându-l într-un moment european al gândirii sociale tipică „Restaurației post-revoluționare”. Dar urmărește și dialectica ideilor sale estetice, între viziunea „platonice” inspirată de Schopenhauer și cea „realistă”, produs al antropologiei istoriste.

³¹¹ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, Minerva, București, 1997, p. 188.

³¹² G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefată de Al. Piru, București, Minerva, 1982, p. 397.

³¹³ Tudor Vianu, *Opere. 3. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., p. 444.

³¹⁴ Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., pp. 130-131.

³¹⁵ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, ed. cit., p. 189.

³¹⁶ Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., pp. 135-141.

În orice caz, o dată ce trasează profilul maiorescian, exegetul urmează să se concentreze în partea a doua a studiului pe acțiunea și rezultatele literare ale Junimii, mai mult decât ar fi anticipat-o premisele generoase expuse în prima parte. În definitiv, e vorba, totuși, de un capitol dintr-o istorie a literaturii române. Pe de altă parte, prezentarea „marilor creatori” ai grupării – Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici – nu este nici ea strict estetică, Vianu relevând cu precădere modul în care ei reflectă anumite aspecte ale vederilor junimiste generale: „conservatorismul radical” al lui Eminescu, complementaritatea dintre interesul lui Caragiale pentru „civilizația burgheză” și cel al lui Creangă pentru spiritul popular etc. În consecință, cu toate că tratează niște scriitori ireductibili, pe care e conștient că nu-i poate reduce la niște „manifestări de grup”, criticul încearcă mereu să păstreze perspectiva de ansamblu, în sensul gestaltist afirmat încă de la început, care implică un adevărat metabolism al selecției literare: „ca orice organism, Junimea devine ea însăși asimilând o substanță străină. În această lucrare se păstrează ceea ce se potrivește întregului și se elimină ceea ce nu-i convine. Îndoita operă de asimilare și eliminare nu este exercitată atât prin acțiunea conștientă a criticii literare, cât prin funcțiunile inconștiente ale vieții care se dezvoltă”³¹⁷.

În fond, presiunea întregului asupra părții reiese și mai mult din faptul că Vianu consideră ca singură versiune validă a operei eminesciene cea acreditată de ediția maioresciană. Desigur, în timpul scurs de la propriul său studiu despre poezia lui Eminescu, G. Călinescu revelase un întreg continent eminescian întins dincolo de antumele poetului. De aceea, Vianu ține acum, în contextul discuției despre Junimea, să-și exprime dezacordul față de studierea unui „Eminescu necunoscut, (...) care n-a ținut el însuși să se dezvăluie. (...) Eminescu al manuscriselor este un Eminescu anterior lucrării sale de autocritică, prin urmare un Eminescu dinaintea momentului cel mai caracteristic al actului său poetic”³¹⁸. Așa cum știm, acesta e un punct pe care viitorul nu i l-a confirmat câtuși de puțin lui Vianu, căci descoperirea postumelor a schimbat radical fața eminescologiei.

Per ansamblu, imaginea lui Vianu despre Junimea este suficient de cuprinzătoare, prin descrierea ambianței epocii cu direcțiile ei culturale ș.a.m.d., dar și de sintetică, prin tendințele sistematic expuse, încât să devină o referință obligatorie. De fapt, cu excepția *Artei prozatorilor români*, acesta rămâne studiul vianesc cel mai citat în canonul școlar, mai ales după 1989, când acesta și-a mai revenit din blocajul comunist în „analiza de text”, un lucru ce poate fi urmărit inclusiv în compendiile contemporane de pregătire pentru bacalaureat. Iar din această privință, trebuie să recunoaștem că cele patru trăsături formulate de Vianu au calitatea de a fi cel mai didactic și memorabil expuse în caracterizarea grupării.

³¹⁷ Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., p. 194.

³¹⁸ *Idem*, p. 242.

Totuși, dincolo de circulația sa didactică - întârziată, dar semnificativă - ar fi greu de spus că Tudor Vianu ar fi reușit să impună în critica noastră o altă imagine a Junimii ori că ar fi anticipat un anumit trend de receptare. Așa cum arătam, meritele sale în această privință stau mai ales în sistematicitatea expunerii și în tentativa corespunzătoare de a acoperi echilibrat ambianța epocii și doctrina grupării, originile și istoricul său, direcțiile cultural-ideologice și tendințele ei specific literare. Dar, în cele din urmă, studiul său constituie un excurs istoriografic corect, care pune foarte bine lucrurile în context, dar rămâne deficitar tocmai prin lipsa stabilirii unei conexiuni cu prezentul.

Căci postularea Junimii ca moment întemeietor al culturii noastre moderne ar fi cerut și implicarea posibilei sale posterități, de orice natură – estetică sau ideologică – ar fi fost ea. Or, exact aceasta este direcția de evaluare pe care a mers linia centrală a criticii noastre Lovinescu-Călinescu-Manolescu. Eventual cu prețul reducerii grupării la o anexă a liderului ei, Junimea a devenit un certificat de descendență pentru critica intitulată, în fond, post-maioresciană. Această poziționare a implicat o dublă strategie de lectură: pe de o parte, recunoașterea lui Maiorescu ca fondator dinastic, pe de altă parte, evaluarea ideilor sale critice din unghiul prezentului. Tudor Vianu nu insistase neapărat pe raportul dintre critica culturală și cea aplicată a mentorului Junimii, încercând să le perceapă în același conglomerat; în schimb, cei trei critici enumerați se concentrează tocmai pe acest aspect și îi reproșează toți, într-un fel sau altul, lui Maiorescu deficitul de critică „estetică”.

Oricum, climatul literarocentric de după liberalizare și recuperarea clasicii va stimula și mai mult suprapunerea - sau reducerea - junimismului la maiorescianism. Desigur, în două cercetări masive (1966, 1975), Zigu Ornea a parcurs cam tot ce se putea, documentar vorbind, din activitatea și domeniile de manifestare ale Junimii. Interesul strict istoriografic al volumelor sale nu e depășit nici astăzi. Totuși, nu s-ar putea spune că ele au avut un real impact pe piața locală a ideilor literare. În fond, dincolo de torentul de factologie, cercetătorul junimismului se situează pe o platformă de siguranță ideologică, prin prisma căreia amendează conștiincios doctrina conservator-liberală a Junimii.

Pe de altă parte, Nicolae Manolescu confirmă linia de recuperare exclusiv „estetică” a momentului junimist în *Contradicția lui Maiorescu* (1970). Pe valul declanșat cu câțiva ani înainte de refacere a legăturilor cu tradiția critică antecomunistă, Manolescu vede în mentorul Junimii pe „cel dintâi critic român”, ba chiar „Criticul exemplar”³¹⁹. Nu doar subiectul eseului – care e „autorul”, și nu „gruparea” – reflectă extragerea lui Maiorescu din contextul Junimii; ci concluziile ca atare ale volumului, care evaluează destul de critic validitatea practică, precum și valabilitatea în timp a principiilor teoretice – împărțite, în fond, de Maiorescu cu întreg contextul grupării sale

³¹⁹ Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, ed. a II-a, revăzută, București, Eminescu, 1973, pp. 265-266.

-, dar nu se îndoiesc de legitimitatea și actualitatea „spiritului său critic”, îndeosebi în sensul care i-a fost atribuit de disociere a esteticului.

Tocmai această posteritate estetică a grupării va fi acuzată, implicit, de Sorin Alexandrescu, într-un eseu inclus în volumul *Privind înapoi, modernitatea* (1999)³²⁰. Recurgând la concepte inspirate de Karl Mannheim sau Pierre Bourdieu, fostul apropiat al lui Tudor Vianu încearcă să reînnoade o linie de analiză sociologică a junimismului, ilustrată, cu intermitențe în istoriografia noastră, de un Șt. Zeletin sau un Z. Ornea. Alexandrescu subliniază și el aspectul coeziv al Junimii, pe care o caracterizează ca „microunivers închis în el însuși” sau ca „mică lume autonomă”. Însă utilizează această observație pentru a aprecia forța de impact a acestui „grup de presiune” politică și culturală. Istoricul manifestărilor publice ale grupării, ca și dinamica ierarhiei interne a membrilor săi îl conduc pe comentator la concluzia că Junimea evoluează înspre ruptura dintre „tehnocrați”, „politicieni” și „intelectuali”. Aceasta deschide un nou capitol în cultura noastră, de-a lungul căruia „arta autonomă se naște în singurătate, pe când politica își face jocul la adăpost”. Din păcate, Sorin Alexandrescu nu trage toate consecințele acestei concluzii. Ci lasă impresia că trimite o armată de concepte asupra unui teritoriu deja cucerit, confirmând printr-o analiză plină de subtilități ceea ce posteritatea exegetică a Junimii făcea cât se poate de clar. Pe de altă parte, eseul se cuvine apreciat în contextul mai larg al bătăliei revizioniste în care autorul *Paradoxului român* era angrenat în anii '90. Miza acesteia, abordată din multiple unghiuri de atac, o constituia polemica față de „canonul estetic” perpetuat în cultura noastră postbelică, de ai cărei profeți (manolescieni, în primul rând) Sorin Alexandrescu ținuse să se delimiteze încă din anii '60 (și nu întâmplător atunci prin invocarea maestrului Vianu). Ca dată inaugurală în impunerea canonului estetic, prin constituirea categoriei sociale a „intelighenției”, momentul junimist ar fi trebuit să constituie un punct decisiv pe harta acestei polemici.

Oricum, deși nemulțumirile lui Sorin Alexandrescu privind lunga domnie a esteticului sunt legitime, autorul împărtășește, fără să-și dea seama, viziunea criticilor „estetici” despre mentorul Junimii, în măsura în care îl apreciază îndeosebi ca ideolog cultural, nu și ca gânditor politic. Tocmai dimensiunea social-politică a Junimii și a mentorului său va fi, în schimb, reevaluată în anii 2000, două contribuții notabile în acest sens fiind cea a lui Ciprian Șiulea, în *Retori, simulacre, imposturi* (2003), respectiv Ioan Stanomir, *Junimismul și pasiunea moderației* (2013).

Dacă cel din urmă studiu își propune să legitimeze, prin rădăcina junimistă, o tradiție a gândirii conservatoare românești, într-un mod însă lipsit de noutăți ideatice și istoriografice, eseul lui Ciprian Șiulea despre Maiorescu merită menționat în contextul cercetării de față. Tânărul analist al ideologiilor culturale consideră că bogata exegeză a junimismului a perpetuat o imagine

³²⁰ Sorin Alexandrescu, „Junimea – discurs politic și discurs cultural”, în idem, *Privind înapoi, modernitatea*, ed. cit., pp. 47-91.

distorsionată asupra grupării și îndeosebi a liderului său, prin faptul că i-a simplificat teoria politică în direcția conservatoare, adesea etichetată chiar „antioccidentalist”. Această receptare a autorizat, în cazul lui Maiorescu, separarea gândirii sociale – considerată, pe drept cuvânt, învechită – de practica în câmpul literaturii și, în consecință, a determinat concentrarea exegezei pe aceasta din urmă. Or, în opinia lui Șiulea, singurul analist care a evitat această dihotomie e tocmai Tudor Vianu: într-o „interpretare lucidă și echilibrată”, teoreticianul „conturează un portret independent, coerent și mai ales credibil al doctinarului Maiorescu și al rolului pe care l-a avut în cultura română”, evidențiind elementele de „liberalism”, „conservatorism”, „pragmatism” și „modernism”³²¹ din gândirea și activitatea liderului Junimii. Autorul *Esteticii* s-a dovedit, într-adevăr, foarte conciliant încercând să surprindă specificul concepției maioresciene dincolo de polii tradiționalism-progresism ce păreau inevitabili în privința teoriei „formelor fără fond”: „aparținând prin metoda întrebuițată momentului Restaurației, Maiorescu n-a cultivat totuși idealurile ei. Căci Restaurația era tradiționalistă, în timp ce Maiorescu dorea schimbarea stărilor noastre în sensul modern al civilizației apusene (...) Nu punerea de acord a formelor cu vechiul fond de cultură al poporului va dori el, ci înălțarea acestui fond până la punctul în care să poată umplea formele goale și iluzorii la început”³²². Desigur, Tudor Vianu nu va avea nici spațiul – dar e de crezut că nici interesul – să dezvolte o investigație amănunțită despre viziunea societală a lui Maiorescu. Un aspect pe care istoriograful l-a subliniat, totuși, apăsător a fost „virtutea pragmatică, organizatoare” a liderului junimist, spiritul practic care l-a surclasat mereu pe „metafizician” și pe „teoretician”. Nu în alți termeni reia C. Șiulea chestiunea atunci când propune înlocuirea binomului tradiționalism-progresism prin axa pragmatism-ideologie. Eseistul argumentează faptul că dimensiunea politică a lui Maiorescu merită reconsiderată tocmai prin viziunea lui „pragmatică și lucidă”³²³ care, fără să fie reductibilă la o ideologie precisă, preconiza o reformă social-culturală concretă.

În fine, această referință târzie și oarecum surprinzătoare demonstrează că unele din intuițiile lui Tudor Vianu și-au păstrat actualitatea, chiar dacă teoreticianul nu le-ar fi dezvoltat până la ultimele lor implicații. Ea nu schimbă însă datele problemei, cel puțin în ce privește exegeza Junimii: autorul importantului capitol omonim din *Istoria literaturii române* (1944) nu a reușit să impună o imagine mai complexă a lui Maiorescu și a gândirii junimiste care să o poată concura pe cea fixată în linia Lovinescu-Călinescu-Manolescu, o linie care, într-un mod mai accentuat în perioada postbelică, l-a recuperat doar pe teoreticianul disocierii esteticului. De altfel, nu e lipsit de relevanță în acest sens că, într-un comentariu altfel laudativ despre eseu lui Ciprian Șiulea, Nicolae Manolescu îi înțelege exact pe dos mizele, reafirmându-și vederile dintotdeauna

³²¹ Ciprian Șiulea, *Retori, simulacre, imposturi. Cultură și ideologii în România*, București, Compania, 2003, p. 78.

³²² Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., p. 168.

³²³ Ciprian Șiulea, op. cit., p. 89.

despre apolitismul criticii legitimată prin Maiorescu: „Aș merge mai departe și aș spune că acest pragmatism, acest realism se cuvin înțelese ca un refuz al ideologicului. În definitiv, ceea ce reproșă Maiorescu pașoptiștilor nu erau atât ideile lor, cât felul în care se colorau ideologic, adică retorica demagogică”³²⁴.

Dincolo de aceste cercetări majore – despre Eminescu, Barbu, Macedonski, Maiorescu și Junimea -, a căror circulație și însemnătate exegetică am încercat să o urmărim până aici, Tudor Vianu a publicat numeroase studii aplicate de literatură română, în varii ocazii și cu varii obiective, incluzându-le pe cele care, după 1941, vizau ilustrarea metodei stilistice. Mai puțin darnice cu contemporaneitatea literară interbelică, aceste studii acoperă, în schimb, secolul al XIX-lea în cvasitotalitatea lui, iar Edgar Papu avea probabil dreptate să considere că „lipsesc numai puține articulații ca să se închege [de aici] o istorie”³²⁵.

Va trebui să recunoaștem, însă, că nu toate dintre acestea constituie și interpretări efective. Mai ales în ultima decadă a vieții sale și mai ales întrucât începea să depindă de niște funcții, Tudor Vianu a semnat numeroase articole de conjunctură despre scriitori români, cu prilejuri aniversare ori comemorative, mai mult sau mai puțin „la comandă”. În acest din urmă sens, de pildă, au fost incriminate după '90 o serie de studii precum schița *Permanences de la littérature roumaine*. Virgil Ierunca nu ezită să o considere „actul de demisie intelectuală și morală a lui TV, (...) un manifest incalificabil de propagandă” prin „insistența abuzivă asupra *caracterului popular, social, militant* al literaturii noastre”³²⁶ din care sunt lăsați deoparte autori ca Hasdeu, Pârvan, Iorga, Maiorescu, Barbu, Blaga, H. Papadat-Bengescu. Nu este, din păcate, singurul exemplu de acest gen: într-unul din primele studii de după ce reprimise permisiunea de publicare, „Alexandru Odobescu” (1955), Vianu reușește să-l scoată pe rafinatul autor al lui *Pseudokynetikos* mai apropiat în spirit de „țărănimea muncitoare” decât de „boierii conservatori”³²⁷. Chiar și așa, astfel de probe de conformitate nu au împiedicat intervenția cenzurii, care, așa cum arată Vlad Alexandrescu în ediția din 2003 a *Studiilor de literatură română*, a afectat majoritatea eseurilor incluse în volumul anterior publicat în 1965. Oricum, scriitorii pe care Tudor Vianu s-a concentrat după 1947, în moduri mai mult sau mai puțin conjuncturale, au fost M. Eminescu, Al. Odobescu, Anton Pann, M. Sadoveanu, T. Arghezi. Aceștia sunt unii din scriitorii canonizați/recuperați în spirit oficial, deci Vianu poate, în cazul lor, cel mult să confirme ideile generice ale acestei interpretări, într-un mod corect, dar decent (căci nu se oprește, de pildă, asupra penibilei reforme realist-socialiste a autorului lui *Mitrea Cocor*).

³²⁴ Nicolae Manolescu, „Adevăratul Maiorescu”, *România literară*, 22, 2003.

³²⁵ Edgar Papu, *Lumini perene*, ed. cit., p. 209.

³²⁶ Virgil Ierunca, *Românește*, București, Humanitas, 1991, pp. 118-120.

³²⁷ Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., pp. 37-61.

Studiile critice valide ale lui Tudor Vianu, inclusiv adică cele scrise înainte de 1947, reintră în circuit abia o dată cu volumul menționat din 1965, iar alte studii majore (despre Ion Barbu, Eminescu) vor fi reeditate, separat sau în ediția de opere, începând cu 1970. Desigur, ele se integrează valului prin care, după liberalizare, era redescoperit treptat teritoriul ținut sub obroc al istoriei noastre literare. Cu toate acestea, ecoul lor pare rezervat mai degrabă zonei istoriografice sau didactice: căci, exceptându-l pe Barbu, Vianu nu e un exeget semnificativ al modernității, mai ales poetice, spre care se îndreptau preferințele criticii noastre de atunci. Nici în privința clasicilor, Vianu nu putea concura prea bine cu idolul momentului G. Călinescu, cel puțin în privința exegezelor acestuia din urmă despre Caragiale, Creangă sau Slavici. Câteva excepții sunt însă și aici, pe unele din care le identifica G. Dimisianu: „[Tudor Vianu]a vorbit mai întâi, dar numai în fugă, despre *factura abisală* a unor personaje caragialiene și a respins teza (...) despre golul de viață lăuntrică al acestor personaje. Tot el – despre planul mai adânc liric și autobiografic ce irizează simpatetic lumea *Momentelor*, numai în aparență observator detașat. Dar poate cea mai îndrăzneată inițiativă a lui Vianu în ce-l privește pe Caragiale este de *a-l clinti din postura absolută a balcanicului incurabil și exponențial*, găsind argumente, atât în literatura lui cât și în biografie, pentru a-l atașa de valorile spirituale ale Europei de mijloc. .. idei și intuiții al căror răsunet în critica actuală poate fi lesne detectat”³²⁸.

Dincolo de aceste contribuții de critică și istorie literară, studiile stilistice ale lui Tudor Vianu – *Arta prozatorilor români* și cele publicate în perioada postbelică – au avut o posteritate substanțială. Aceasta a fost însă atât de ordin interpretativ, cât și de ordin metodologic, motiv pentru care am ales să o discutăm în capitole separate.

3. Istoria conceptelor

3.1. Literatura subiectivă

Interesul lui Tudor Vianu pentru formele subiectivității în literatură nu ar trebui să pară deloc contradictoriu față de stilul său de gândire și formula sa discursivă, ambele mai curând impersonale și orientate spre categorii generale. La urma urmelor, teoreticianul fusese expus încă din anii săi de formație academică la extensia psihologismului în mai toate disciplinele umane,

³²⁸ Gabriel Dimisianu, „Tudor Vianu despre I.L. Caragiale”, *România literară*, XXX, 51-52, 24 dec.- 1997 – 13 ian. 1998, p. 4.

autorizată de Schopenhauer și de întreaga gândire post-kantiană. Autorul *Esteticii* nu a rămas imun la această influență, dar s-a ferit mereu să conceadă validitate de principiu subiectivității. În fond, în perioada interbelică, el și-a făcut cât se poate de explicite rezervele față de manifestarea subiectivismului, atât în critică („impresionismul”), cât și în literatură („autenticismul”). Aceste rezerve, parțial răspunzătoare de marginalitatea sa în raport cu actualitatea literară treizecistă, au fost confirmate prin investiția universitară într-un domeniu al generalităților teoretice, estetica.

O simplă privire asupra aplicațiilor literare publicate în această perioadă demonstrează însă că Tudor Vianu era departe de a fi abandonat problema subiectului creator. Dimpotrivă, așa cum am avut prilejul să o discutăm în cazul studiilor despre Macedonski sau Eminescu, exegetul a exersat un tip de investigație bifocală, menită să surprindă atât în „viață” cât și în „operă” ceea ce autorul numește adesea „universul moral” al scriitorului. Gabriel Dimisianu rezumă adecvat parcursul interpretativ al lui Vianu: „Mai întâi construiește cadrul biografic din care deduce tipul uman al «eroului» și mediul modelator. Obține astfel o fizionomie, un portret provizoriu, care, raportat la operă, va fi confirmat sau respins. Caracterizarea operei prin motive fundamentale, idei, atitudini de structură, de stil, reliefează trăsăturile determinante ale unui portret intim”³²⁹. Mai mult, studiile sale stilistice, chiar și cele de după 1948 în care metoda capătă ticuri tehnice mai accentuate, pun cu precădere în evidență tentativa analistului de a stabili justa măsură între normele limbajului și intervenția creatoare a scriitorului. La limită, am putea considera așadar că, pentru Tudor Vianu, literatura e subiectivă sau nu e deloc.

E de mirare atunci că Vianu a întârziat să abordeze chestiunea din punct de vedere teoretic, probabil din motivele polemice care, așa cum spuneam, l-au ținut deoparte de scena literară treizecistă, dar și pentru că și-a luat timpul necesar elaborării unui sistem de estetică. Astfel că teoreticianul discută „literatura subiectivă” abia în câteva articole publicate între 1941-1945 și reluate în volumul *Idei și forme literare* (1946): „Problemele memorialisticii”³³⁰, „Din psihologia și estetica literaturii subiective”, respectiv „Sinceritatea în literatura subiectivă”³³¹. Cam târziu, așadar, pentru a avea răgazul să dezvolte mai mult subiectul.

Oricum, vom observa de la bun început că Vianu face toate eforturile să cuprindă noțiunea atât de generoasă de „literatură subiectivă” într-o tipologie distinctă și cu contururi precise, precum și să o abordeze din perspectiva a ceea ce am numi astăzi strategii de ficționalizare. De asemenea, inițiativa lui Vianu merită salutată sub încă două aspecte. În primul rând, prin ineditul său în contextul literar al momentului, marcat de atâtea programe anticalofile care autorizau suprapunerea dintre „trăit” și „scris”. Iar în al doilea rând, prin încercarea de a teoretiza, ca ramură

³²⁹ G. Dimisianu, „Tudor Vianu, *Opere. 2*”, *Cahiers roumains d'études littéraires*, 2, 1973, p. 126.

³³⁰ Tudor Vianu, *Opere. 1. Scrieri literare*, ed. cit., pp. 99-102.

³³¹ Tudor Vianu, *Opere. 10. Studii de literatură universală și comparată*, ed. cit., pp. 121-144.

a literaturii subiective, un gen căruia critica noastră de până atunci nu-i acordase o atenție specială: memorialistica.

Deși el însuși practicant al acestui tip de discurs, Eugen Lovinescu se arăta mai degrabă circumspect față de scrierile memorialistice. Pentru critic, necredibilitatea sub aspect documentar a genului constituie o limită, nu o eventuală premisă a întemeierii sale literare: „Scopul ultim al oricărei literaturi memorialistice, interesul documentar își găsește limitarea în însăși limitarea personalității sociale a scriitorului (...). Scoasă din experiență strictă, ea nu poate acoperi decât o arie restrânsă de cunoaștere sau de raporturi (...). Suprapusă strâns pe realitate, memorialistica se configurează, aşadar, pe fapte și experiențe fatal reduse”³³².

Dacă mentorul *Sburătorului* apreciază genul prin adecvare la referentul istoric, Vianu afirmă, dimpotrivă, că „lucrarea istorică cea mai tipică este aceea a memoriilor, a povestirii faptelor trăite, a celor care ne privesc în mod direct și a celor la care am luat parte (...)”. Articolul său, publicat în toamna lui 1941, are, pe de altă parte, ciudate similarități cu viziunea pusă în practică de *Istoria* din același an a lui G. Călinescu: „Istoria era odată capabilă de a stabili adevăruri. Astăzi știm însă mai bine că istoria este construcție, sinteză imaginativă și că faptele ei nu devin adevăruri decât în măsura în care le înviem prin spiritul nostru, le facem ale noastre și le producem oarecum din nou”³³³. Ar fi eronat, totuși, să considerăm că Vianu și Călinescu vorbeau despre același lucru: la urma urmelor, autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* și cel al *Artei prozatorilor români* exemplificau – păstrând proporțiile comparației – două moduri perfect diferite de a face istorie literară. Lui Tudor Vianu, deosebirea dintre „artă” și „știință” îi era prea clară – și, desigur, prea rigidă – pentru a o putea concepe vreun moment pe cea din urmă ca „sinteză epică”.

„Problemele memorialistice” privesc, aşadar, exclusiv destinul unui gen literar. Vianu reflectă asupra dozajului dintre „partea întâmplării” și cea a „voinței deliberative” care îndepărtează acest discurs de istoria concretă și care, în același tip, îl scoate de sub incidența raportării directe la ea. Eul memorialistic se îndepărtează inevitabil de evenimentele rememorate, asupra cărora intervine o „triplă lucrare de selectare, înlănțuire și periodizare”. Faptul că autorul consideră opera lui Proust „cea mai de seamă operă memorialistică a vremii noastre” demonstrează, fără îndoială, că el percepe genul prin realizarea literară, nu prin adecvarea istorică. De altfel, interesul prim al memorialisticii este, pentru Vianu, unul de natură epică, ținând de povestea formării de sine, a felului cum „începi să devii tu însuți”.

Celelalte două articole³³⁴ abordează „literatura subiectivă” în ansamblul a cinci specii subordonate, memorialisticii adăugându-i-se confesiunea, autobiografia, jurnalul intim și

³³² Eugen Lovinescu, *Memorii, I*, București, Cugetarea, 1931, pp. 7-9.

³³³ Tudor Vianu, *Opere. 1. Scrieri literare*, ed. cit., p. 99

³³⁴ Tudor Vianu, *Opere. 10. Studii de literatură universală și comparată*, ed. cit., pp. 121-144.

scrisorile. Potrivit lui Vianu, unitatea genului subiectiv se justifică prin trei elemente: existența unui eu „empiric și limitat”, a unui „public condiționat” și a unei „atitudini a cititorului” de căutare a unui „fragment de viață”. Între memorii și scrisori există o progresie ierarhică de cuprindere a unei „realități intime și subiective”. Fără îndoială, problema teoretică majoră a acestei tipologii o reprezintă „eul particular și empiric”, o idee brută prin care Vianu pare să se întoarcă la o epocă pre-proustiană de gândire. Din fericire, următorul articol, „Sinceritatea în literatura subiectivă”, nuanțează corespunzător datele problemei. Deși consideră că „este prima normă pe care și-o impun autorii de literatură subiectivă, și aceea care îi acordă valoarea și interesul”, teoreticianul recunoaște că „sinceritatea” are mai multe „mărginiri” decât libertăți în acest gen literar. Căci ea e limitată de diferitele inexactități în relatare, de predispozițiile inconștiente ale eului, de confuzia involuntară a acestuia cu o „imagine externă” etc. Prin urmare, deși le lipsește conceptul esențial al „convenției”, considerațiile lui Vianu privesc direct poetica discursului subiectiv și strategiile sale textuale de punere în scenă.

E firesc, deci, ca Al. Protopopescu să acorde acestor remarci „valoare de postulat pentru istoria interioară și structura romanului psihologic, (...) a cărei principală rădăcină este memorialistica”³³⁵. De altfel, autorul celebrei sinteze despre romanul psihologic reclamă înțâietatea lui Vianu în mai multe chestiuni legate de subiect: unele de ordin exegetic – cum ar fi „viziunea modernă, nedepășită până azi în exegeza Hortensiei Papadat-Bengescu despre tehnica dispozițiunilor sufletești”³³⁶ –, altele de ordin teoretic. Din această privință, autorul „Sincerității în literatura subiectivă” este considerat un poetician *in nuce* al romanului de analiză: „cataloghează toate formele de individualism confesiv în funcție de cauzalități, forme de expresie și trăsături artistice, urmărind cu minuție opera de selecție, înlănțuire și periodizare a eului pe care romanul de analiză o preia de la submultipli lui, memoriile, autobiografia, confesiunea, jurnalul intim”³³⁷.

În articolele menționate, Tudor Vianu nu se referea, totuși, în mod specific la romanul de analiză, ci urmărea forme mai generale de transformare a subiectivității în literatură. Criticul constănțean are însă dreptate să salute pregnanța teoretică a observațiilor făcute de predecesorul său. Căci în debutul anilor '40, pe când acesta își publica reflecțiile, literatura noastră cunoscuse suficiente experiențe subiective, dar le promovase într-o formă adesea la modul manifest anti-teoretică. Cel mult, existențialistii și trăiriștii și-au fost ei înșiși ideologi și teoreticieni, nu doar practicieni. Critica, în schimb, nu a reflectat conceptual fenomenul. Să nu uităm că atât Lovinescu cât și Călinescu erau, în principiu, de acord că literatura subiectivă e o treaptă inferioară către cea obiectivă. Nici rândurile lui Vianu nu reprezintă, în fond, o conceptualizare directă a experiențelor

³³⁵ Al. Protopopescu, „Tudor Vianu despre avatarurile subiectivității”, în *Romanul psihologic românesc*, ed. a III-a, Pitești, Paralela 45, 2002, pp. 55-56.

³³⁶ *Idem*, p. 57.

³³⁷ *Ibidem*, p. 58.

literare recente, ci rezultatul unei reflecții autonome, cu rădăcini în psihologismul anilor săi de formare și cu legături imediate în proiectul de *etică* gândit în continuarea *Esteticii*. Ele demonstrează însă, într-un moment când modele literare treizeciste păreau deja să-și fi consumat toate resursele, că problematica literaturii subiective e departe de a se reduce la „autenticism”.

Ca și din alte privințe însă, inițiativele teoretice ale lui Vianu nici nu au timp să fie dezvoltate în studii mai largi sau eventual în aplicații, nici nu beneficiază de un climat imediat propice receptării. Publicate în volum abia în 1946, ele vor fi uitate în perioada următoare, când, cu formula folosită de Sorin Alexandrescu, Vianu va fi nevoit să exemplifice studenților săi metodele și practica unei „subiectivități amânate”. După intervalul dogmatic, teritoriul subiectivității va fi recuperat treptat în literatură, iar, pe de altă parte, în critica literară, prin diferite supape estetice, dar, până după 1989, niciodată la proporțiile unui curent literar (romanul de analiză șaizecist, de pildă, deviază vocea ghicită a „autorului” pe căile unor multiple perspective narrative, iar în experimentele Școlii de la Târgoviște discursul subiectiv e amestecat cu cel livresc).

Un reviriment al interesului critic pentru diferitele genuri ale literaturii subiective se produce totuși din jurul lui 1970. Exemple în acest sens le oferă Silviu Iosifescu, în *Literatura de frontieră* (1969), unde abordează generic formele literare aflate la granița cu extra-esteticul, printre care „literatura mărturisirilor – memorii, jurnale, scrisori intime”. Dar mai ales Mircea Zăciu, a cărui apetență memorialistică se concretizează în excelente analize despre literatura de călătorie (de la Asachi și Filimon la O. Păler), într-un jurnal de idei (*Teritoriile*), dar și în însăși formula criticii sale, așa cum o reflectă eseurile din *Ordinea și aventura* sau *Lancea lui Ahile*, o critică înțeleasă ca jurnal intelectual deghizat. Un alt gen subiectiv care beneficiază de studii distincte este corespondența, urmărită în detaliu mai multor exemple autohtone de Al. Săndulescu (*Literatura epistolară*, 1972), și discutată din perspectiva unei teorii a lecturii de Liviu Ciocârlie (*Mari corespondențe*, 1981). În fine, probabil că cel mai semnificativ exeget postbelic al formelor subiectivității în literatură rămâne Eugen Simion, într-o cercetare de cursă lungă, jalonată de masivele studii *Întoarcerea autorului* (1981), *Ficțiunea jurnalului intim* (2001), *Genurile biograficului* (2002). Demersul de aici al criticului este însă stimulat de contemporaneitatea sa teoretică, într-un dublu sens: polemic față de structuralismul care scotea din scenă „subiectul” și receptiv față de „critica conștiinței” din linia Poulet-Rousset care reabilitează dialogul autor-interpret. Ca atare, cercetarea lui E. Simion este mai puțin datoare unor antecedente critice românești în domeniu.

De altfel, niciuna din cercetările enumerate mai sus nu poate fi plasată în continuitatea directă a ideilor formulate de Tudor Vianu cu aproape trei decenii mai devreme. Unii din exegeții menționați au, într-adevăr, o afinitate intelectuală mai mare cu autorul *Esteticii*: Silviu Iosifescu, Mircea Zăciu, Al. Săndulescu, de pildă. Dar interesul lor pentru tematica respectivă rezultă dintr-

o sumă de factori, printre care apetențele lor structurale sau chiar încercarea de a ieși în afara canoanelor criticii estetice a momentului. Privită însă din perspectiva acestor studii postbelice, tipologia schițată de Vianu în anii '40 își păstrează, totuși, relevanța ca primă încercare de a conferi legitimitate critică unui domeniu literar mobil, imprecis și, mai ales, neglijat până atunci de critica *mainstream*. Aceleași genuri pe care exegeții postbelici le definesc, de pildă, prin „literatură de frontieră” sau „genuri ale biograficului”, autorul *Artei prozatorilor români* le reunea sub cupola „literaturii subiective”.

Pe de altă parte, putem observa că formula respectivă suferă deopotrivă de rigiditate - căci sugerează că s-ar putea tranșa „subiectivul” de „obiectiv” în literatură - și de imprecizie, aspectul „subiectiv” fiind prea generic pentru a surprinde specificul genurilor adunate sub această umbrelă. Acesta este probabil motivul pentru care conceptul ca atare nu e revendicat sau problematizat în majoritatea exegezelor care, altminteri, acoperă aceeași realitate literară. Cu excepția notabilă a masivei panorame semnată de Ioan Holban și intitulată chiar *Literatura subiectivă* (1989-1990), care cuprinde însă doar jurnalele intime și autobiografiile scriitorilor români. Meritele cărții sunt în primul rând analitice, combinând critica de text cu hermeneutica psihologică, dar și, pe alocuri, cu importante observații ce privesc critica genetică, mai exact - legăturile dintre biografia și literatura scriitorilor. Toate aceste contribuții la poetica genului subiectiv de până în 1989 prefăteză explozia interesului (de data aceasta nu doar teoretic) pentru non-ficțiune din anii '90, pe care, desigur, n-ar fi avut cum să-l anticipeze.

3.2. Dubla intenție a limbajului

Delimitarea făcută de Tudor Vianu între cele două „intenții ale limbajului” rămâne, incontestabil, inițiativa sa conceptuală cu cea mai mare circulație în limbajul criticii postbelice. Ea a beneficiat în acest sens atât de răspândirea de *best-seller* a *Artei prozatorilor români*, în a cărei prefată fusese explicitată, cât și de orientarea estetistă a mediilor critice șaizecist-șaptezeciste, pe ale căror obiective imanentiste se plia cu succes.

Lucrând la panorama asupra prozei românești, Vianu căuta moduri de a circumscrie și defini creativitatea stilistică individuală. În „Paradoxul poeziei” (1938), el se oprește, în acest scop, asupra observației făcute de Francois Paulhan, un nu foarte cunoscut psiholog și estetician francez din secolul al XIX-lea, care considera că „limbajul are două funcțiuni deosebite: a comunica gândirea și a influența atitudinea semenilor”. Vianu fixează această distincție la nivelul literar și, lasând la o parte componenta - am spune azi - pragmatică a acesteia, concluzionează că „doar funcțiunea de a sugera gânduri și sentimente dă naștere creațiunii poetice, în timp ce prin cealaltă

funcțiune limba rămâne o unealtă a vieții practice și sociale”³³⁸. Două consecințe decurg de aici cu privire la literaritatea unui discurs și, prin extensie, la pregnanța sa stilistică: o dată, faptul că ele sunt o chestiune de pură imanență, apoi că se datorează exclusiv subiectivității creatoare, „lucrării artistului” care transformă „limbajul” în literatură.

Tudor Vianu reformulează chestiunea în termenii unei dihotomii destul de stricte în „Dubla intenție a limbajului și problema stilului” (1941)³³⁹. El consideră aici că „starea sufletească individuală” și „raportul social” – altfel spus, partea „reflexivă” și cea „tranzitivă” a limbajului – sunt atât de „diferite în spiritul și direcția lor” încât se situează într-un raport de „inversă proporționalitate”. Prin urmare, cu cât crește valoarea tranzitivă a unui discurs, cu atât scade valoarea sa reflexivă, „cu atât se împuținează și pălește reflexul vieții interioare” care l-a produs. În opinia lui Vianu, cele două dimensiuni caracterizează orice funcționare a limbajului, inclusiv a celui literar. Acesta din urmă nu poate fi redus cu totul la valoarea reflexivă, caz în care, avertizează teoreticianul, ne-am confrunța cu pura obscuritate; dar presupune dominația clară a acestei valori și privilegierea ei în evaluarea critică.

Oricum, conceperea în relație a celor două funcții justifică o analiză de acuratețe aproape științifică, una care „va putea deosebi câmpul de acțiune al celor două intenții și limitele lor respective”. În ciuda aspectului destul de mecanic, o astfel de analiză își păstrează totuși relevanța critică prin faptul că ea implică o evaluare individuală, cel care „se comunică” fiind întotdeauna un autor unic și ireductibil. Florin Mihăilescu sublinia pertinent acest lucru: „Vianu definește stilul într-un mod care se întemeiază pe criterii esențialmente lingvistice, dar se menține în legătură organică permanentă cu agentul comunicării, de unde implicația estetică a oricărui demers stilistic”³⁴⁰.

Raportarea la agentul creator și coexistența celor două funcții, în proporții diferite, în orice tip de discurs sunt, așadar, ideile de bază privind „dubla intenție a limbajului”. Acestea se cer subliniate întrucât justifică atât asemănarea, cât și deosebirea esențială dintre viziunea autorului *Artei prozatorilor români* și mult mai celebra concepție despre limbajul poetic datorată lui Roman Jakobson. Or, în contextul răspândirii structuralismului de la sfârșitul anilor '60 și de-a lungul anilor '70, o parte a criticii noastre – îndeosebi cea universitară și stilistică – a apropiat teoria esteticianului român de cea a lingvistului rus³⁴¹. Ambele teorii sunt, într-adevăr, de tip funcționalist și concep limbajul poetic în termeni de „dominație” a unei funcții diametral opusă comunicării

³³⁸ Tudor Vianu, *Opere. 5. Studii de stilistică*, ed. cit., p. 27.

³³⁹ Tudor Vianu, *Opere. 4. Studii de stilistică*, ed. cit., pp. 30-35.

³⁴⁰ Florin Mihăilescu, „Stil și stilistică în concepția lui Tudor Vianu”, *Viața românească*, nr. 11-12, noi.-dec. 1997, p. 29.

³⁴¹ De pildă, la Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, București, Minerva, 1976, pp. 256-269; Silviu Iosifescu, *Configurație și rezonanță*, București, Eminescu, 1973, p. 273.

obișnuite. Asemănările se opresc însă aici. Căci obiectivul jakobsonian este acela de a descrie funcționarea generală a limbajului, pe când cel al lui Vianu de a evalua aportul stilistic individual. Mai mult, „dominanta” jakobsoniană presupune concentrarea limbajului asupra lui însuși – e, deci, o chestiune de autoreferențialitate³⁴² – pe când „reflexivitatea” lui Vianu presupune concentrarea *autorului* asupra lui însuși, e o chestiune mai mult de metafizică decât de lingvistică. Însă, cum numele lui Jakobson constituia un certificat de valoare, asocierea făcută cu stilistica lui Vianu i-a făcut acesteia din urmă publicitate suplimentară.

Cu toate acestea, aspectul cel mai discutabil și mai puțin modern al teoriei autorului român îl reprezintă tendința sa de a vedea stilul ca deviere față de „norma” pe care ar reprezenta-o discursul tranzitiv. Prefața *Artei prozatorilor români* alimentează această idee într-o frază cât se poate de explicită: „stilul unui scriitor [este] ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv”³⁴³. Această frază pare să contrazică oarecum rândurile anterioare: în ele, Vianu explicase, mai inspirat, că stilul e un efect al dozajului dintre componenta reflexivă și cea tranzitivă, nu al suprapunerii uneia peste cealaltă. Verbul „a adăuga” e, prin urmare, cu totul nefericit ales și strică echilibrul concepției despre funcționarea stilului.

Nicolae Manolescu pare să se fi oprit doar asupra frazei de mai sus atunci când, printr-o comparație memorabilă, rezumă concepția lui Vianu în felul următor: „stilul poate fi considerat ca ceva adăugat comunicării și, în orice caz, separabil de ea, așa cum carnea unei prune coapte poate fi separată de sâmburele ei”³⁴⁴. Autorul *Temelor* propune, în schimb, o viziune organică, dar și .. imponderabilă despre stil, care „nu este rezultatul unei adăutuni, ci un câmp magnetic în care orice obiect nimerit întâmplător trebuie să se adapteze, să se comporte conform legilor acestui câmp”³⁴⁵. Înțelegem, astfel, că ceea ce îl deranjează pe critic este metoda prea formală, prea cuantificabilă de analiză pe care o stilistică a devierii ar autoriza-o: ei, N. Manolescu îi opune o exegeză care să îmbrățișeze întreg inefabilul textului: „în fraza din Sadoveanu, stilul nu trebuie căutat în cele două adverbe adăugate, ci în textul întreg, care e dotat cu o funcție specială”. Care anume – nu ni se mai spune.

De altfel, cu formalismul latent în conceptul celor două funcții va polemiza Nicolae Manolescu și în sinteza sa *Despre poezie* (1987). Aici, exegetul îl aseamănă și el pe Vianu lui Jakobson prin tendința comună de a înțelege limbajul poetic ca o „scădere a referențialității”. Ceea ce le reproșează el ambilor, ca și altor poeticieni de inspirație structuralistă, este definirea poeticității ca un epifenomen al limbii. Or, criticul nu poate admite că limbajul poetic nu s-ar

³⁴² V. Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, pp. 14-15.

³⁴³ Tudor Vianu, *Opere. 5. Studii de stilistică*, ed. cit., p. 34.

³⁴⁴ Nicolae Manolescu, *Teme, IV*, ed. cit., p. 76.

³⁴⁵ *Idem*, p. 77.

deosebi – calitativ și în esență – de „limbaj în general”, afirmând aproape cu patos: „poezia nu e cuvânt: există totdeauna în poem o transcendere a cuvântului”³⁴⁶; „ea posedă un statut ontologic deosebit de al oricărui lucru din lume”³⁴⁷; „se deosebește atât de semnificația cuvântului cât și de referința frazelor (...) este, pe lângă o structură, o lume”³⁴⁸.

În 1987, Nicolae Manolescu se află într-un moment delicat: el nu poate renunța la concepția expresivă despre poetic moștenită din modernism sau la un esențialism de reminiscență călinesciană, dar nici nu poate face abstracție de ecourile literare optzeciste care anunțau o istoricizare radicală a acestor modele (cum - s-ar putea presupune, deși referințele lipsesc - nu poate face abstracție nici de recenta *Istorie a poeziei românești* (1982-1986) văzută de Mircea Scarlat ca succesiune a „convențiilor poeticului”). Prin urmare, vrea să găsească un compromis, aruncând în joc noțiunile de „intertextualitate”, „tradiție” sau „convenție culturală”. Dar, până la urmă, le utilizează tot pentru a justifica diferența ontologică dintre „lumea” instituită de „poem”, pe de o parte, lume reală și limbaj, pe de altă parte.

Dacă Nicolae Manolescu încerca să țină cont de progresele optzecismului fără a-și renega paradigma neomodernistă, lovitura de grație dată acesteia din urmă va veni din partea optzecistului Gheorghe Crăciun, în *Aisbergul poeziei moderne* (2002). Una din cele mai semnificative propuneri conceptuale din critica noastră postbelică își datorează inspirația tocmai lui Tudor Vianu și tandemului terminologic din „Dubla intenție a limbajului”. De altfel, ne putem întreba dacă nu cumva rapida intrare în aparatul critic a tipologiei poetice propusă de Crăciun se datorează și faptului că termenii ca atare, sau, mai exact termenul de „tranzitiv” - circula deja de câteva decenii în limbajul criticii noastre.

Nu e vorba, însă, aici de simpla aplicare a unor termeni, ci de refuncționalizarea lor decisivă. Gheorghe Crăciun dispune de noțiuni mult mai nuanțate și rafinate de a descrie „reflexivul” și „tranzitivul” – cum sunt cele de „autoreferențialitate”, respectiv de „prozaism” -, noțiuni pe care Vianu n-avea cum să le posedă. În mare, el le înțelege însă într-un mod similar predecesorului său. „Reflexivitatea” descrisă de Vianu autoriza tot „metaforism și psihologism liricizant”, iar „tranzitivitatea” – tot „directețe și denotație”, chiar dacă autorul *Artei prozatorilor* nu a ajuns să-și detalieze astfel conceptele (mai ales că prefața prin ele o stilistică a prozei). Asemănările se opresc, totuși, la aceste sensuri generice. Căci, dincolo de ele, G. Crăciun reargumentează radical diferit funcționarea și valoarea celor două tipuri de discurs, precum și realitatea literară pe care ele o acoperă.

În primul rând, Crăciun refuză să reducă manifestarea individualității în discurs la tipul „reflexiv”, așa cum, cu un accent vădit psihologizant, proceda Vianu. Criticul brașovean recurge,

³⁴⁶ Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, București, Cartea Românească, 1987, p. 59.

³⁴⁷ *Idem*, p. 102.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 106.

în acest sens, la o pertinentă distincție între o „individualitate subiectivă și narcisiacă” și o „individualitate obiectivă”, orientată spre „problemele generalității umanului”³⁴⁹. Acest lucru îi permite să legitimizeze în domeniul poeticului – care e domeniul prin excelență al individualității – discursul de tip „tranzitiv”. Mai mult, prinzând o idee argumentată de întreaga poetică structuralistă, teoreticianul arată că nu poate fi stabilită o „variantă lingvistică” cu „caracter de normă” în raport cu care să se definească literaritatea (prin ceea ce Vianu ar fi numit „desocializarea expresiei”). Ceea ce constituie un alt argument în sprijinul ideii că literarul/poeticul se poate manifesta în „limbajul enunțiativ”/„al prozei” la fel de bine ca și în cel purist-metaforic. „Tranzitivul” este, astfel, scos din postura sa auxiliară, de termen pasiv de comparație și transformat în discurs cu propria sa îndreptățire literară. Aceasta îi permite să depășească funcționalismul lui Vianu – care considera că „reflexivul” și „tranzitivul” se amestecă în orice text – și să despartă cele două noțiuni în tipologii bine individualizate.

În mod evident, nu e vorba aici de o simplă reinvestire terminologică, ci de o veritabilă răsturnare valorică. Semnificativ în privința aceasta e că G. Crăciun renunță la termenul „reflexiv” utilizat de Vianu, înlocuindu-l prin derivatul direct „intransitiv”. Autorul *Aisbergului poeziei moderne* încearcă prin legitimarea „tranzitivității” să recupereze o întreagă direcție, parțial scufundată, a lirismului din ultimul secol. Căci, dacă în clasicism, romantism sau realism, „reflexivul” și „tranzitivul” au stat în relativ echilibru, modernitatea poetică a despărțit apele, dar a tins în același timp să impună o grilă valorică inechitabilă. Cu aceste scopuri așa-zicând justițiare, teoreticianul optzecist nu mai polemizează cu autorul *Artei prozatorilor români*, care era departe de a fi implicat într-o astfel de problematică, ci cu întreaga teorie critică modernistă din linia Friedrich-Raymond-Buosono, bazată pe deprecierea, când nu completa ignorare a direcției „tranzitive”. De aceea, expunerea lui Crăciun pare să refacă o parte din retorica celebrei dispute occidentale modernism-postmodernism, în ciuda faptului că autorul evită să asume cel din urmă termen. Oricum, din acest punct, conceptul său de tranzitivitate urmează să fie validat prin confruntarea efectivă cu realitatea poetică a ultimului secol. Iar aici, poeți de la Whitman la Maiakovski, de la Pessoa la Pound oferă suficiente argumente pentru a justifica o întreagă istorie „ocultată” și, deci, reducționismul interpretării strict „reflexive” a modernismului liric.

Dacă Tudor Vianu, încă dator unui concept tare de „autor”, diferenția „reflexivul” de „tranzitiv” prin accentul dat limbajului de subiectivitatea creatoare, pentru Gheorghe Crăciun, distincția dintre cele două tipologii e una lingvistic-metafizică. Teoreticianul acreditează explicit în acest sens ideea opoziției dintre o poetică „a profunzimii” și una a „suprafeței”³⁵⁰. Pe când „intransitivul” implică adâncime, interiorizare, rupere de realitatea obiectivă, „tranzitivul”

³⁴⁹ Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, Pitești, Paralela 45, 2002, p. 115.

³⁵⁰ *Idem*, p. 334.

înseamnă firesc, transparență, limbaj referențial. G. Crăciun nu e, însă foarte conștient, că el tinde să valorizeze cea de-a doua tipologie prin categorii specifice celei dintâi, de nuanță esențialistă, mai exact: în fond, el vorbește de „apropierea de lucruri”, „lume” și „realitate” ca și cum acestea ar fi un dat, stabil și neconstruit. Or, acest mod maximal de a privi lucrurile demonstrează că teoreticianul gândește în continuare din cadrele paradigmei moderniste.

În definitiv, întreaga bătălie teoretică, menită să submineze din interior paradigma respectivă, se conformează scopurilor strategice ale unei bătălii generaționale. Poezia cotidianului e marea noutate a optzecismului liric românesc, ea apărând în formă programatică îndeosebi în cazul grupului de la Brașov (și de o manieră chiar mai pregnantă decât la cel bucureștean sau ardelean). De altfel, Gheorghe Crăciun nu se ascunde după deget, recunoscând deschis că „tranzitivizarea devine o operație concertată o dată cu generația '80, reductibilă prin conștiința polemică și teoretică”³⁵¹. Evidente și de înțeles, obiectivele auto-legitimatoare nu anulează, însă, relevanța euristică a tipologiei, ci ne îndeamnă, eventual, să o privim într-un mod mai echilibrat.

Dincolo de asta, cele câteva exemple pre-optzeciste constituie probe elocvente la dosar. Poeți „intens prozaizanți” ca Mircea Ivănescu sau Marin Sorescu demonstrează, dacă nu continuitatea unei istorii interne care ar trebui să culmineze cu apoteoza optzecistă, cel puțin validitatea interpretării „tranzitive”. La fel cum o demonstrează cealaltă față a lui Bacovia, cea „enunțiativ-directă”, eclipsată în exegeza sa canonică de componenta „simbolist-expresionistă”. De altfel, cartea lui Gheorghe Crăciun pornise, printr-un articol din 1981, tocmai de la lectura lui Bacovia prin prisma vechii tipologii a lui Tudor Vianu. Într-adevăr, critica șaizecistă, implicată, la rândul ei, într-un partizanat neomodernist, nu deținea instrumentele conceptuale cele mai adecvate pentru această poezie, chiar dacă i-ar fi „intuit” valoarea, fapt probat de interpretările oscilante ale lui Sorescu, Ivănescu sau de privilegierea feței „simboliste” a lui Bacovia. Ilustrativă ar fi, în acest sens, comparația cu precedenta sinteză, *Despre poezie* (1987), pe care am discutat-o într-un paragraf anterior: în conceptul manolescian de poezie, în continuare de tip expresiv și liricizant, nu ar fi încăput decât o parte (eventual cea neo-expresionistă) a producției lirice contemporană criticului.

Așa că, în ciuda parti-pris-ului transparent sau a contradicțiilor în interpretare ce i s-ar putea reproșa, studiul lui Gheorghe Crăciun se cuvine apreciat ca o adevărată mutație critică, ale cărei consecințe sunt departe de a se limita la exegeza câtorva poeți, nici măcar la cazul local al unei singure generații. De altfel, să nu uităm că lucrarea (elaborată în decurs de 20 de ani!) apare în 2002, într-un moment când optzecismul însuși, deja instituționalizat, începuse să fie contestat; apăruse, în schimb, o altă generație lirică, aflată și ea în căutare de termeni legitimatori, dar pentru care „tranzitivitatea” putea, de asemenea, funcționa ca un concept descriptiv potrivit.

³⁵¹ Gheorghe Crăciun, op. cit., p. 57.

În această mutație, termenii vechii teorii a lui Vianu au fost, practic, răsturnați. Revalorizarea pe care o efectuează Crăciun nu scade, totuși, deloc meritele germinative ale tipologiei inspiratoare. În fond, putem observa, că în ciuda luxuriantei producții exegetice – în formă de eseu sau de foileton – dedicată modernismului și neomodernismului liric românesc, până în 1981 nu existau pe scena noastră critică alte concepte stabile, tipologice, integratoare cu privire la acest curent, care să poată fi, deci, reevaluate sau deconstruite. Faptul că tânărul optzecist Gheorghe Crăciun se leagă de niște noțiuni vechi de patruzeci de ani, care probabil că îl sâcăiau și prin constanța lor în programa academică, spune, așadar, destule și despre carențele din limbajul criticii noastre postbelice.

3.3. Generația de creație

Oricum, dincolo de relectura modernistă efectuată de Gheorghe Crăciun, există un alt concept lansat de Tudor Vianu care a fost implicat mult mai direct și mai substanțial în disputele generaționale din critica noastră postbelică: „generația de creație”. Autorul *Esteticii* a introdus această formulă într-un eseu din 1936, una din mai multele intervenții suscitade de manifestul generațional al grupului criterionist. Mai exact, e vorba de ideile formulate de Mircea Vulcănescu într-un celebru articol din 1934. Aici, „generația” este definită prin factorul biologic și printr-un puternic caracter insurecțional, ca o revanșă și o asumare a unei legi a firii de către „tineri” împotriva „bătrânilor”. Implicațiile ideilor lui Vulcănescu erau, desigur, de natură sociologic-culturală și nu priveau strict problema generațiilor literare, relegate, cel mult, aceluiași implacabil determinism biologic. Nici Tudor Vianu nu se rezumă, în reacția sa, la domeniul literar, ci abordează chestiunea în termeni mai largi, de etică și mentalitate intelectuală.

Așa cum era de așteptat, autorul *Esteticii* nu avea cum împărtăși, nici temperamental, nici teoretic, impetus-ul criterioniștilor. Spiritul de beligeranță și de discordie îi repugnă, după cum idealismului său nu-i convine reducția la factorul biologic, nici renunțarea la orizontul tradiției. Prin urmare, intervenția sa e animată de intenții prin excelență „pacifiste” și „conciliante”, menite „să elimine sau măcar să slăbească implicațiile negative ale noțiunii, astfel încât refolosirea ei în viitor să se facă în condiții de siguranță, adică să nu destabilizeze ordinea instituită”³⁵².

Astfel, Vianu își conduce argumentația în încercarea de a spiritualiza ideea de generație și de a-i estompa cauzalitățile biologice. Descriind-o în termenii unei „solidarități între oamenii care, trăind în aceeași vreme, oricare ar fi vârsta lor, nutresc aceleași aspirații și colaborează la aceeași

³⁵² Gheorghe Perian, *Ideea de generație în teoria literară românească*/ Julius Petersen, *Generațiile literare*, trad. Sanda Ignat, Cluj, Limes, 2013, pp. 26, 28.

operă”³⁵³, autorul extinde noțiunea generației dincolo de limitele ei cuantificabile, dar o și limitează la semnificația constructivă (ca și cum ar fi trăit într-o lume în care avangardele nu s-au întâmplat niciodată). El vede ceea ce unește și ignoră ceea ce desparte. Imaginea sa despre „generație” slăbește ideea de inițiativă și o întărește pe cea de comunitate. Pentru Vianu, „generația” nu este, deci, un concept distinctiv și discriminator, ci o realitate integratoare, produsă în logica culturii, nu prin logica naturii. Cultura impune „efectul de totalitate” – un fel de aer de familie concretizat în „comunitatea acelorași idealuri și acelorași teme inedite”³⁵⁴ -, și acestui efect i se subordonează mult mai palid formulata „deschidere spre noutate”. Mai mult, Vianu subliniază că efortul colectiv de construcție sau de „creație” e tocmai trăsătura care deosebește o „societate civilizată” de „societățile primitive”, în care legea împărțirii pe „vârste” putea funcționa mai drastic³⁵⁵.

În viziunea despre cultură a lui Tudor Vianu, diferențierea pe generații pare, într-adevăr, puțin relevantă. Căci deși recunoaște că generația e un „cadru care îngăduie omului să iasă din sine însuși și să se împărtășească de la viața mai largă a comunității omenești”, Vianu observă, pe de altă parte, că „generația este și o limită care oprește energiile umane să realizeze toate posibilitățile lor”³⁵⁶. De aceea, am putea chiar presupune că autorul *Esteticii* nici nu s-ar fi oprit în mod special asupra subiectului dacă n-ar fi fost stârnit de recenta dezbateră. Oricum, e evident că tema „generației de creație” se topește în acest eseu în tema culturii. Vianu o concepe în termeni organici și de pe poziții conservatoare (ale continuităților și comunităților), nu foarte diferit de modul în care înțelegea lucrurile în anii '20 T.S. Eliot. De altfel, și autorul celebrului eseu *Tradiția și talentul individual* reacționa tot împotriva unei generații distructive și autoafirmative (a avangardelor), propunând un model al istoriei și creației literare în care trecutul rămâne viu în orizontul prezentului.

Cum evoluțiile politic-intelectuale curgeau tot mai precipitat în a doua jumătate a anilor '30, punctul pașnic de vedere al lui Tudor Vianu n-a avut șansa să facă vreo diferență și a intrat, practic, în uitare pentru mai bine de trei decenii. După 1948, tema generației ca atare este inactivată, presupunându-se că socialismul a rezolvat definitiv această chestiune. Ea revine însă în actualitate la sfârșitul anilor '60, dar, spre deosebire de contextul interbelic, se limitează de data aceasta la spațiul literar, semn al autonomizării – dar și enclavizării – esteticului. Relansarea ideii generaționale reprezintă, oricum, doar una din strategiile critice concepute în sprijinul noului val literar afirmat după liberalizare. Ea i se datorează însă unuia din criticii principali implicați în

³⁵³ Tudor Vianu, *Opere. 9. (Studii de filozofia culturii)*, ediție de Gelu Ionescu și George Gană, note și postfață de George Gană, București, Minerva, 1980, p. 159.

³⁵⁴ *Idem*, p. 159.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 167.

această mișcare, Mircea Martin, a cărui autoritate facilitează punerea în circulație a vechii formule a lui Tudor Vianu.

Referința este, în primă instanță, doar implicită, în titlul volumului *Generație și creație* (1969)³⁵⁷, care adună cronici despre producția lirică, epică și critică a decadei șaizeciste, publicate între 1966-1969. Aici, criticul lasă literalmente analizele să vorbească de la sine, fără să recurgă la o escortă teoretică de orice fel. Sunt lecturi la foc mic, în care analistul nu face preliminarii, nu schițează contexte, nici nu trage concluzii colective, ci ia fiecare caz ca pe o planetă singuratică, aterizând în plină viziune. Firește că, de la o cronică la alta, cititorul poate observa anumite recurențe/ticuri ale exegezei, care să-i creeze imaginea unei unități de poetică: lucrul acesta este valabil mai ales în cazul poeziei, pe care Martin o urmărește cu precădere sub aspectele ei „suave”, „vizionare”, „meditative”. Totuși, critica exemplificată în acest volum nu este doar pur immanentă, ci una care evită parcă deliberat orice situare. Astfel că doar titlul rămâne să afirme decis existența unui proiect generațional, pe care analizele îl sugerează, dar îl fac în același timp greu de precizat.

În fond, majoritatea criticilor importanți, și congeneri, ai momentului, de la Nicolae Manolescu la Matei Călinescu, de la Eugen Simion la Lucian Raicu, erau implicați în construirea și susținerea acestui proiect. Pentru ei, existența și valoarea generației șaizeciste de scriitori era o realitate împărtășită și convivială, așadar, un fapt ce nu mai necesita declarații programatice de impunere. Pe de altă parte, felul voalat și oarecum de la sine-înțeleas în care abordează Mircea Martin chestiunea nu reflectă doar acest consens critic. Ci corespunde, evident, și unei prudențe vizând riscurile politice la care s-ar fi expus orice program literar prea zgomotos (să nu uităm că, într-o perioadă apropiată, grupul mai polemic al onirismului a sfârșit prost). De asemenea, un alt aspect asumat de toți congenerii șaizeciști, fie ei critici sau scriitori, este noutatea relativă a acestei generații. Ea se desparte hotărât de generația realist-socialistă, însă nu-și permite să afirme deschis acest lucru, decât eventual să-l reflecte estetic (de pildă, prin cunoscuta tematică a „obsedantului deceniu”); dar își face un punct de onoare din stabilirea unei legături cu generația interbelică, un aspect evident mai ales în cazul lirismului neomodernist. De altfel, afirmarea generației șaizeciste s-a produs simultan cu recuperarea producției literare de dinaintea celui de-al doilea război, transformată astfel într-o tradiție vie.

Din toate aceste motive, ideea de generație potrivită șaizecismului trebuia să fie o idee slabă și din toate aceste motive, „prin virtuțile ei integratoare și asimilaționiste, noțiunea lui Tudor Vianu (...) a corespuns cel mai bine strategiilor literare ale momentului, astfel orientate încât să elimine tensiunile acumulate în sistem”³⁵⁸. Mircea Martin revine asupra subiectului la doi ani după apariția volumului său de cronici, semnificativ fiind că, și de data aceasta, el o face în formă

³⁵⁷ V. Mircea Martin, *Generație și creație*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

³⁵⁸ Gheorghe Perian, op. cit., p. 40.

atenuată, publicistică (articolele din revista *Luceafărul* au fost incluse în volum abia în ediția a doua, din 2000, a cărții *Generație și creație*)³⁵⁹.

Deși articolele menționate abordează frontal problema generațiilor literare, argumentele prin care criticul relativizează noțiunea sunt la fel de importante ca și cele prin care el o circumscrie. Înțelegând generația ca o „ficțiune necesară” sau ca „un ritual de trecere spre solitudinea creației”, Mircea Martin pare să nu îi conceadă decât utilitatea unei convenții de viață literară. La fel ca Tudor Vianu, criticul șaizecist consideră că „generația” nu poate fi prin ea însăși un argument de valoare, ci „trebuie să se justifice prin creație”. Aici intervine însă un punct notabil de diferență între cei doi comentatori. Așa cum arătam anterior, Vianu concepe „creația” unei „generații” ca un efort colectiv de construcție, în care operele individuale compun, prin „urmărirea unor teme comune”, un „efect de totalitate”. Pentru Mircea Martin, în schimb, „creația” nu poate fi decât singulară, ea e privilegiu exclusiv al individualității, și chiar al „solitudinii”, o idee aflată în descendența directă a școlii critice geneveze. Tocmai de aceea, „creației” îi corespunde o analiză mioapă și acontextuală, atentă doar la „contextul intim al operei”. În consecință, autorul *Identificărilor* se află într-o postură extrem de ingrată, evident fiind dezacordul de fond între viziunea sa critică singularizantă și conotațiile colectiviste ale ideii de „generație”.

Totuși, pe lângă o viziune asupra „creației” și a criticii corespunzătoare ei, Mircea Martin are o viziune și asupra momentului literar contemporan, sau asupra politicii culturale a momentului. De fapt, chiar dacă critica sa de text pare oarecum abstrasă din realitate, inițiativele sale critice nu sunt deloc așa. Articolele teoretice despre conceptul de „generație” continuă spiritul cronicilor scrise în climatul destins de după liberalizare, dar sunt publicate între 1971-1972, așadar după ce funestele teze din iulie anunțaseră un „nou îngheț”. De aceea, noile clarificări pot fi privite și ca reacție în apărarea unei „generații”, ce face foarte clar, deși cu multă diplomație, cine sunt cei incluși și cine excluși din rândurile ei.

Astfel, în opinia lui Mircea Martin, apartenența la o generație se justifică prin „vârsta interioară” a scriitorilor, reflectată în „măsura optimă a forței lor creatoare”; ea implică producerea unor „debuturi relativ simultane”, existența unui „climat” comun, a unei „unități de formație” și de „raportare la tradiție”. În ciuda termenilor generici în care e formulată chestiunea, subtextele ei nu lasă urmă de îndoială. Criticul se referă la contemporaneitatea sa literară – și la conjuncturile ei – exact în măsura în care pare să o evite, propunând o definiție generală. Căci insistă pe „climat”, „formație” și „tradiție” tocmai pentru a diferenția generația șaizecistă de cea a realismului socialist. Pe de altă parte, anularea criteriului vârstei biologice, conjugată cu insistența pe simultaneitatea debuturilor, sugerează posibilitatea includerii în aceeași generație a unor scriitori mai „bătrâni”.

³⁵⁹ Mircea Martin, „Despre conceptul de generație”, în idem, *Generație și creație*, ed. a 2-a nerevăzută, dar adăugită, Reșița, Timpul, 2000, pp. 189-214.

Or, așa cum știm, tocmai după 1964, eventual după ce ieșiseră din închisoare, au reușit să debuteze scriitori care își începuseră cariera în timpul războiului. Ei pot fi, considerați, astfel „șaizeciști”, chiar dacă, biologic, ar fi fost „patruzeciști”. Mai mult, „unitatea de formație” și „raportarea la tradiție” ar justifica un arc și mai larg în timp, prin care „șaizeciștii” ar deveni congeneri în spirit cu interbelicii. Se înțelege, ies cu totul în afara acestui arc cei care au debutat în anii '50, într-un „climat” și cu o „unitate de creație” recunoscute consensual după 1964 drept „dogmatice”.

Putem constata că această imagine asupra „generației”, bazată pe efortul conștient de canonizare a *anumitor* scriitori, constituie un construct critic, înainte de a fi unul strict literar. Mircea Martin nu extrage pur și simplu trăsăturile unei mișcări literare – de altfel, nu făcea asta în mod sintetic nici în analizele din volumul din 1969 -, ci indică liniile unei strategii. Aceasta își propune să aplaneze conflictele, dar deloc să facă vreo concesie. Concepția armonizantă a lui Tudor Vianu, elaborată în replică la discordia stârnită de criterioniști, își găsește, astfel, o nouă relevanță într-o perioadă când conflictele mocneau – dar trebuiau și să rămână astfel. Reinterpretată de Mircea Martin, formula „generației de creație” a fost în asentimentul criticii estetice, iar caracterul consensual al acestui proiect l-a demonstrat lipsa altor dezbatere generaționale notabile în decada a opta.

Desigur, anii '80 au schimbat complet fondul problemei, pentru că, de data aceasta, inițiativa generațională a aparținut scriitorilor, nu criticilor. Dacă șaizeciștii impuseseră canonul generației lor în mod diplomatic, din mers și cu ușile închise, negociind centrul de putere, dar fără tam-tam public, frustrările optzeciștilor, majoritatea cu o situație instituțională precară, jinduind la posturile ocupate de vechea gardă, răbufnesc într-o manieră juvenilă, deconstructivă, neconcesivă. Pentru polemica generațională optzecistă, capitol palpitant, dar și arhidiscutat al istoriei noastre literare, linia de interpretare conciliantă Vianu-Martin își pierde, bineînțeles, relevanța. Optzeciștii reiterează mai degrabă comportamentul generației '27 și retorica avangardelor în asaltul pe care îl declanșează împotriva generației precedente.

Rămasă definitorie pentru istoria șaizecismului, formula „generației de creație” înregistrează, totuși, o tentativă de relansare tocmai în contextul douămiismului. Ea i se datorează lui Marin Mincu, relansat și el, după mai multe tentative eșuate de a face „critică de direcție”, în postura – improbabilă – de moașă a acestei generații literare. În introducerea la antologia *Poezia română actuală* (1998), criticul pledează pentru delimitarea radicală a paradigmei lirice contemporane de cea postbelică, văzând în ele două „generații creatoare” complet distincte³⁶⁰. Mincu subliniază că urmează „accepția lui Tudor Vianu”³⁶¹, însă imaginea sa generațională e mai degrabă datoare modelului clasic Thibaudet de succesiune o dată la treizeci de ani. El afirmă,

³⁶⁰ Marin Mincu, *Poezia română actuală, I*, Constanța, Pontica, 1998, p. 18.

³⁶¹ Marin Mincu, „O lectură grăbită”, *România literară*, 11, 1999.

astfel, că „generația lui Nichita Stănescu” și-a exploatat și consumat resursele creative pe parcursul unei perioade de circa 33 de ani, acoperind întregul interval 1966-1999. Mincu consideră element poetic unificator al acestei generații lărgite așa-numitul „cronotop textualist”. Acesta este, însă, un argument cu totul neconvingător pentru a înghesui sub același acoperiș neomodernismul și optzecismul, cu formulele lor lirice adesea aflate în directă competiție și contradicție. Criticul ține, totuși, extrem de mult să reliefeze noutatea tinerilor poeți din jurul anului 2000, mulți ieșiți de sub oblăduirea cenaclului său Euridice, iar în acest scop e gata să calce pe capetele optzeciștilor, față de care manifestase, nu o dată, frustrarea că i-ar fi subtilizat conceptele „textualiste”. Postulând o singură „generație de creație” postbelică până la finele anilor ’90, criticul invalidează implicit numeroasele elemente de noutate ale poeziei optzeciste.

Pe de altă parte, deși Mincu insistă că utilizează conceptul „în accepția lui Tudor Vianu” – deci direct de la sursă -, ar fi greu de crezut că nu e conștient de conotațiile și reinterpretările șaizeciste ale „generației de creație”. În fapt, la începuturile carierei sale, petrecute sub auspiciile neomodernismului, Marin Mincu îmbrățișase, fără probleme de împărțeală conceptuală, formula recent relansată de Mircea Martin: „generația se constituie ca o marcă de creație și nu de vârstă, de valoare și nu de fraternizare biologică”³⁶². După cum se poate constata, conceptul „generației de creație” e menit să neutralizeze problema „vârstei” în ambele contexte discutate aici: pe Mircea Martin îl ajută să argumenteze că și scriitorii mai bătrâni pot fi „șaizeciști”, iar pe Marin Mincu – că douămiiștii nu sunt prea tineri să constituie o nouă paradigmă.

Criticul constănțean a făcut în anii următori toate eforturile de a canoniza noul val liric – prin intervenții în presă, prin alte antologii -, în cunoscutul său stil războinic și invocând aproape de fiecare dată, ca pe o șampilă de autenticitate, formula „generației de creație”. Ceea ce n-a împiedicat, însă, implozia rapidă a acestei generații sau, cel puțin, dispersarea ei într-un evantai de scriitori cu propriul drum. Iar la cum arată lucrurile de prin 2005 încoace, s-ar putea spune că polemica generaționistă a încetat să mai reprezinte un factor principal de polarizare a câmpului literar.

În definitiv, conceptul „generației de creație” era el însuși anacronic sau, măcar, insuficient în condițiile unui sistem literar care a suportat profunde transformări după 1989: un sistem care, după acea dată, nu a mai depins atât de mult de constructele ajutoare ale criticii, dar care, pe de altă parte, a început să depindă mai mult de regulile economiei de piață. Factorul purist al „creației” s-ar fi cerut, de aceea, corelat cu alți factori de tip sociologic sau ideologic. Cu toate rejuvenările teoretice la care s-a supus între timp, Marin Mincu aplică, din privința aceasta, o strategie tipică generației critice căreia îi aparține biologic.

³⁶² Marin Mincu, *Poezie și generație*, București, Eminescu, 1975, p. 248.

De altfel, nu este întâmplător că și Nicolae Manolescu readuce în discuția contemporană același vechi concept. În editorialul „Generații literare” publicat în numărul 2 din 2000 al *României literare*, criticul notează: „Tudor Vianu a vorbit, primul, despre generația de creație, cu alte cuvinte, despre acel aer de epocă definitoriu pentru temele și pentru stilistica operelor datorate unei comunități de vârstă. Noi am numi paradigmă acest aer comun. Punctul esențial (...) constă în aceea că, nefiind «naturală», ștafeta generațiilor literare implică omologarea critică, fie și postfactum, a dominantei”³⁶³. Deși concepute în relație cu dezbaterile douămiiste, rândurile lui Nicolae Manolescu reflectă o poziție tipic șaizecistă. În primul rând, criticul înțelege noțiunea de „paradigmă” – poate prea generos apropiată lui Vianu – într-un sens limitat la estetic. În al doilea rând, el reafirmă rolul central al criticii într-o mișcare literară, un fapt care, deși perfect valabil pentru neomodernism, e infirmat de atâtea exemple de defazaj din istoria literaturii. Or, acestea sunt principii care s-au istoricizat între timp. Criticocentrismul, pe care l-a încercat Marin Mincu, nu a reușit să canonizeze douămiismul; iar critica estetică nu a reușit să îi surprindă specificul, fiind pusă serios în dificultate de explozia de anticalofilie și autenticism din numeroase producții ale tinerilor scriitori. Din toate aceste motive, douămiismul nu a fost, deci, o „generație de creație”.

³⁶³ Nicolae Manolescu, „Generații literare”, *România literară*, 2, 2000.

CÂTEVA CONCLUZII

Distribuția capitolelor cercetării precedente, dinspre estetică înspre studiile literare aplicate și problemele criticii și istoriei literare, reflectă ierarhia internă a operei lui Tudor Vianu, dar imaginea inversă a receptării și influenței sale postume. Cezura istorică, produsă într-un moment când teoreticianul atingea un maxim al înfloririi sale creatoare, precum și specificul culturii noastre postbelice, în care genul criticii literare a primit ascendență și autoritate asupra oricăror altor forme de discurs intelectual, au făcut ca autorul *Esteticii* să nu reziste în primul rând prin partea ce rămâne – în intenție și în fapt - cea mai solidă a sistemului său. Întârzierea unei relecturi sistematice și de ansamblu (dată abia în 1998 de George Gană) a contribuit și ea la perpetuarea unei imagini plină de goluri, umplute prin constructe imagologice mitizate precum cel al profesorului cu majusculă, al „olimpianului”, al „tristului erudit” etc.

Cel mai orientat filosofic dintre teoreticienii noștri literari (și sub aspectul varietății surselor de gândire) a fost citit mult prea rar, mult prea fragmentar în spirit filosofic sau confruntat cu mișcările filosofice contemporane. Confruntarea nu s-a produs în decursul anilor '30 din pricina unor contexte de gândire ostile concepțiilor autorului, iar apoi a fost lăsată în suspensie nedefinit. Câteva tentative foarte recente de relectură a operei filozofice³⁶⁴, respectiv a filozofiei sociale a lui Tudor Vianu³⁶⁵ demonstrează, o dată în plus, că o parte consistentă a aisbergului a rămas scufundată. Această chestiune nu privește însă direct valoarea operei – căci „gândirea tare” a lui Tudor Vianu, deja oarecum vetustă față de contemporaneitatea sa treizecistă, n-ar ieși prea bine nici din confruntarea cu paradigmele post-teoretice ale ultimelor decenii -, ci adecvarea în receptare. În fine, acest aspect arată că opera lui Tudor Vianu a rămas neasimilată în bazele ei.

De fapt, pentru o personalitate atât de preocupată de sistem, soliditate și închidere, e oarecum surprinzător că moștenirea sa s-a validat prin deschiderile trasate mai degrabă decât prin bazele pe care a apucat să le finiseze. Esteticianul și filozoful nu au urmași, decât eventual cititori tardivi și de la distanță, în schimb, stilisticianul și comparatistul au în față o școală, importantă prin amploare și longevitate, dacă nu întotdeauna prin calitatea teoretică intrinsecă. Pentru aceste domenii cu identitate anterior neconfigurată în studiile noastre literare, Tudor Vianu a fost, la jumătatea anilor '50, omul potrivit la locul potrivit: cu suficientă cultură încât să le poată aborda la modul nediletant, cu suficientă prestanță încât să le poată legitima. Aceste discipline au avut unele implicații și consecințe critice, precum și un rol esențial în definirea unei direcții de „critică universitară”.

³⁶⁴ Petru Vaida, *Opera filozofică a lui Tudor Vianu. Aspecte*, București, Editura Enciclopedică, 2004

³⁶⁵ Ana Bazac, „Filosofii sub vremi: aspecte de filosofie socială la Tudor Vianu”, în idem (coord.), *Cultură și adevăr. Studii despre filosofia lui Tudor Vianu*, București, Editura Academiei Române, 2007.

Nu direct de pe terenul acestora s-au ales însă cei mai importanți urmași critici ai lui Vianu, ci prin raportare directă la autor, fie prin apropierea de profesor în anii lor de formare, fie prin lectura ulterioară a anumitor părți ale operei sale. De fapt, termenul „urmași” este inexact din această privință, măcar din motivul că aria atât de întinsă a intereselor științifice ale lui Vianu, ca și opțiunile sale teoretice ținând de o altă vârstă epistemologică nu au putut fi repetate integral în perioada postbelică. De aceea, filiațiile vianești se recompun cel mai adesea în amestec sau în simbioză cu alte modele critico-teoretice (inclusiv cu cel călinescian, așa cum am putut constata în câteva studii de caz).

Manifestarea compozită a acestei influențe nu a diminuat, totuși, valoarea și profunzimea ei. Căci o putem regăsi, în proporții diferite, la cei mai importanți critici șaizeciști, de la Mircea Martin la Nicolae Manolescu și Eugen Simion, iar, într-o formă mai accentuată, - la porțiunea neîmplinită (decât în exil) a criticii șaizeciste (Matei Călinescu, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu, Toma Pavel). Deși la prima vedere absent din numeroasele dezbateri critice de atunci, Tudor Vianu a fost implicat în identitatea profundă a șaizecismului critic, dacă admitem să-i redăm acestuia o imagine de ansamblu și să-l privim în perspectivă, după ce zgomotele momentului „călinescian” de la mijlocul decadei s-au disipat. De fapt, imaginea șaizecismului – moment al cărui impact e departe de a se fi stins până astăzi - trebuie completată nu doar prin integrarea direcției teoretice desăvârșită în exil (dar ale cărei baze au fost puse aici), ci și prin integrarea reperului Vianu.

De-a lungul carierei sale, autorul *Esteticii* a întreținut o relație ambiguă și niciodată integral asumată cu critica literară. De asemenea, în marea majoritate a cazurilor, receptarea a fost defavorabilă „criticului”, chiar dacă ea ar fi fost superlativă la adresa „eruditului”, „profesorului” etc. Totuși, succesorii cei mai importanți ai lui Tudor Vianu s-au selectat tocmai din seria criticilor și teoreticienilor literari. Adunate, numele lor cântăresc mai mult decât posteritatea critică strict călinesciană, cu toate că aceasta a fost mai numeroasă și mai epigonă și cu toate că, o repetăm, au fost cazuri când modelele Vianu-Călinescu s-au completat reciproc. Aceste nume nu se revendică însă de la o direcție critică unitară, ci reflectă, cel mai adesea, negocieri individuale de formulă critică. Din acest motiv, am încercat să recompunem filiațiile vianești în cazul diferit al fiecărui autor analizat. Două tendințe critice majore, autorizate de modelul Vianu, au putut fi, totuși, urmărite de-a lungul respectivelor studii de caz: în primul rând, e vorba de critica ideilor, manifestată atât în comparatism, cât și în teoria criticii, interesată de istoria și logica unui concept, urmărit de la sursa la transformările sale; iar în al doilea rând – de un tip de critică mai apropiat de cel anglo-saxon, care include o conotație morală în valoarea artistică sau care prelungește esteticul în antropologic sau în istoria intelectuală.

E o observație istorică faptul că autonomizarea teoriei și criticii literare a depins de dezintegrarea marilor sisteme filozofice. Particularizând acest argument în cazul cercetării noastre, am putea conchide că esteticianul Tudor Vianu, format într-unul mediile europene (cel german) în care acele mari sisteme încă își păstrau autoritatea în perioada interbelică, nu ar fi ajuns, într-o ordine organică a lucrurilor, critic literar (exclusiv). Cu atât mai puțin că ar fi avut vreo influență notabilă asupra criticii și istoriei literare, domenii față de care, așa cum am constatat din exemplele interbelice, autorul *Poeziei lui Eminescu* a făcut, cu metodele sale eclectice și profesoriale, figură de outsider. Climatului culturii noastre postbelice și contextele instituționale în care s-a găsit Vianu după 1948 i-au decis, însă, altfel, posteritatea. Față de stilisticienii sau comparațiștii care i-au urmat, Tudor Vianu nu a fost un teoretician deplin al fenomenului literar, ci mai degrabă un deschizător de drumuri și de direcții. Nici față de criticii literari care s-au nutrit – selectiv – de la ideile sale, n-a fost un model tutelar, ca altele pe care istoria noastră literară le cunoaște prea bine. Cu toate acestea, tocmai caracterul nefinisat al direcțiilor sau conceptelor pe care a apucat să le propună a constituit un avantaj al posterității sale: căci a stimulat dialog și apreciere echilibrată, mai degrabă decât reacții extreme precum epigonismul sau demitizarea. Influența lui Tudor Vianu nu a fost întotdeauna foarte vizibilă în perioada postbelică, mai ales că ea s-a exercitat și asupra unor paliere necomunicante (am văzut, de pildă, animozitatea reciprocă dintre stilisticieni și foiletoniști). De asemenea, ea a fost și risipită – la nivelul unor concepte care au reapărut în momente diferite ale istoriei noastre literare, ori al unor interpretări care s-au solidificat treptat. Recompusă retrospectiv, extensia acestei influențe îndreptățește însă o concluzie pozitivă. Tudor Vianu a avut o posteritate nelineară, dar ramificată și complexă, care a avut numai de câștigat din orizontul filozofic ce a subzistat în toate inițiativele profesorului.

BIBLIOGRAFIE

- *** „Istoria limbii române în universități”, în *Limbă și literatură*, vol. I, 1977
- *** *Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan” din București. 50 de ani de existență (1949-1999)*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998
- *** *Scrisori către Tudor Vianu, II (1936-1949)*, ediție îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu și Vlad Alexandrescu, note de Vlad Alexandrescu, București, Minerva, 1994
- *** *Scrisori către Tudor Vianu – 1950-1964 (III)*, ediție îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu și Vlad Alexandrescu, note de Geo Șerban, postfață de Florin Țurcanu, București, Minerva, 1997
- Achiței, Gh., „Estetica în învățământul superior”, *Era socialistă*, 8, aprilie, 1973, p. 18.
- Alexandrescu, Sorin, „Analiza de text și critica organică”, *Viața românească*, 12, decembrie 1965
- Alexandrescu, Sorin, *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice*, București, Univers, 2000.
- Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, București, Univers, 1999,
- Anghelescu, Mircea, *Lectura operei*, București, Cartea Românească, 1986
- Avram, Mioara (ed.), *Istoria lingvisticii românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978
- Balotă, Nicolae, *Caietul albastru I*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998
- Bazac, Ana (coord.), *Cultură și adevăr. Studii despre filosofia lui Tudor Vianu*, București, Editura Academiei Române, 2007.
- Bulgăr, Gh., *Studii de stilistică și limbă literară*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971
- Călinescu, Al., *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, București, Albatros, 1976,
- Călinescu, Al., *Perspective critice*, Iași, Junimea, 1978
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Minerva, 1982
- Călinescu, Matei, „Cultură și continuitate”, *România literară*, III, 22(86), 28 mai 1970
- Călinescu, Matei, „Elogiul discreției. Câteva amintiri”, *Viața românească*, 1, ian. 1968
- Călinescu, Matei, „Nu avem nevoie de idoli și de mituri”, Interviu de O.Șimonca, *Observator cultural*, 259, martie, 2005
- Călinescu, Matei, „Personalitatea umană”, *România literară*, 2, 11 ian., 1973
- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti: către o poetică a relecturii*, Iași, Polirom, 2007
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, ed. a 2-a revăzută și adăugită, Iași, Polirom, 2005
- Călinescu, Matei, *Clasicismul european*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971

- Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie: de la romantism la simbolism*, București, Univers, 1970
- Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie: de la romantism la avangardă*, București, Eminescu, 1972
- Călinescu, Matei, *Eseuri despre literatura modernă*, București, Eminescu, 1970
- Călinescu, Matei, Ion Vianu, *Amintiri în dialog*, ed. a II-a, Iași, Polirom, 1998
- Călinescu, Matei, Ovidiu Cotruș, „Dialog despre critica literară”, *Familia*, nr. 7, iulie, 1967
- Călinescu, Matei, Scrisoare către G. Dimisianu, 21 noi. 1997, *România literară*, 51-52, 24 dec. 1997
- Călinescu, Matei, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, București, Editura pentru Literatură, 1969
- Ciopraga, Constantin „Stilul lui Tudor Vianu”, *Cronica*, II, 18 (65), 6 mai 1967
- Ciopraga, Constantin, „Tudor Vianu și literatura română” (I-IV), *Cronica*, 18-22, 2-31 mai 1974
- Clayton, Jay, Eric Rothstein (ed.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, The University of Wisconsin Press, 1991
- Coteanu, Ion (coord.), *Analize de texte poetice. Antologie*, Ed. Acad. R.S.R., București, 1986
- Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Pitești, Paralela 45, 2002
- Cristea-Enache, Daniel, *Concert de deschidere*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001
- Crohmălniceanu, Ov.S., „Tudor Vianu, Ion Barbu”, *România literară*, nr. 44, 29 oct. 1970
- Dima, Al., „Primii ani”, *Viața românească*, XXI, 1, ian. 1968
- Dima, Al., „Tudor Vianu, ctitor al comparatismului nostru contemporan”, *Secolul 20*, 5, 1972
- Dima, Al., *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale*, București, Cartea Românească, 1973
- Dima, Al., *Principii de literatură comparată*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972
- Dimisianu, G., „Estetică activă”, *România literară*, 30, 24 iulie 1975
- Dimisianu, G., „Tudor Vianu despre I.L. Caragiale”, *România literară*, XXX, 51-52, 24 dec.- 1997 – 13 ian. 1998
- Dimisianu, G., „Tudor Vianu, Opere. 2”, *Cahiers roumains d'études littéraires*, 2, 1973
- Gană, George, „Critica literară a lui Tudor Vianu, la început”, *Viața Românească*, 11-12, noi.-dec. 1997, pp. 15-21
- Gană, George, *Tudor Vianu și lumea culturii*, București, Minerva, 1998
- Georgescu, Paul, „Tudor Vianu. Opere.3”, *Luceafărul*, 41, 13 oct. 1973
- Grigurcu, Gheorghe, „Clasicismul în fața istoriei”, *România literară*, XXX, nr. 51-52, 24 dec.1997-13 ian. 1998

- Grigurcu, Gheorghe, „Despre «taina» lui Tudor Vianu”, *România literară*, XXVII, 19, 18-24 mai 1994
- Grigurcu, Gheorghe, „Din nou despre Tudor Vianu”, *România literară*, XVII, 29, 27 iulie-2 august 1994
- Iacob, Simona, „Tudor Vianu. Repere biografice și de activitate universitară”, *Caiete critice*, nr. 8-9, 2008
- Ianoși, Ion (coord.), *Estetica filozofică și științele artei*, București, Editura Științifică, 1972
- Ianoși, Ion, „«Ultimul» Vianu”, *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 578, 31 iulie 2001, p. 10-11
- Ianoși, Ion, „Estetica românească între critică și filosofie, I-II-III”, *Luceafărul*, 41-42-43, 13-20-27 oct. 1979.
- Ianoși, Ion, *Estetica*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978
- Ianoși, Ion, *Internaționala mea. Cronica unei vieți*, Iași, Polirom, 2012
- Ianoși, Ion, studiu introductiv la Tudor Vianu, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968
- Ierunca, Virgil, *Românește*, București, Humanitas, 1991
- Iliescu, Ion, „Estetica românească în proiecția unei aniversări (III)”, *Orizont*, 11, 14 martie 1974, p. 7
- Ilis, Florina (coord.), *Viața, opera și activitatea lui Adrian Marino*, Cluj, Argonaut, 2010
- Ionescu, Gelu, „Melancolia eruditului”, *Contemporanul*, 21, 23 mai 1969
- Ionescu, Gelu, „Posteritatea cărturarului”, *Luceafărul*, 1, 6 ian. 1973
- Iordan, Iorgu, – *De vorbă cu Valeriu Mangu*, București, Minerva, 1982
- Iorgulescu, Mircea, „Comentarii despre Macedonski”, *România literară*, nr. 42, 16 oct. 1975.
- Ivănescu, Mircea, „Tudor Vianu”, *Transilvania*, 5, mai 1986
- Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973
- Lentricchia, Frank, Thomas McLaughlin (ed.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1995
- Lovinescu, Eugen, *Istoria civilizației române moderne*, București, Minerva, 1997
- Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, București, Minerva, 1973
- Lovinescu, Eugen, *Memorii, I*, București, Cugetarea, 1931
- Lovinescu, Eugen, *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, București, Editura Casa Școalelor, 1943
- Makaryk, Irena R. (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, University of Toronto Press, 1993
- Manolescu, Nicolae, „Adevăratul Maiorescu”, *România literară*, 22, 2003
- Manolescu, Nicolae, „Critica verbală”, *România literară*, 14, 1999
- Manolescu, Nicolae, „Eminesciana”, *România literară*, 46, 14 noi. 1974

- Manolescu, Nicolae, „Generații literare”, *România literară*, 2, 2000.
- Manolescu, Nicolae, „Teorie și istorie a ideilor”, *România literară*, 26, 29 iunie 1978
- Manolescu, Nicolae, „Tristețea erudiției”, *Contemporanul*, 34, 26 aug. 1966
- Manolescu, Nicolae, „Tudor Vianu: Arta prozatorilor români”, *Contemporanul*, 10, 10 martie 1967
- Manolescu, Nicolae, *Contradicția lui Maiorescu*, ed. a II-a, revăzută, București, Eminescu, 1973
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, București, Cartea Românească, 1987.
- Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, Iași, Polirom, 1999
- Manolescu, Nicolae, *Sadoveanu sau Utopia cărții*, București, Eminescu, 1976
- Manolescu, Nicolae, *Teme*, I, București, Cartea Românească, 1971
- Manolescu, Nicolae, *Teme*, IV, București, Cartea Românească, 1983
- Manu, Emil, „Tudor Vianu în redacție”, *Luceafărul*, X, 50(294), 16 dec. 1967
- Marcea, Pompiliu, „Tudor Vianu și Titu Maiorescu”, *Luceafărul*, X, 50 (294), 16 dec. 1967
- Marchese, Angelo, *Le strutture della critica letteraria*, SEI, Torino, 1972
- Marino, Adrian, „Paradoxul poeziei”, *Gazeta literară* XV, 17, 25 aprilie 1968
- Marino, Adrian, *Critica ideilor literare*, Cluj, Dacia, 1974
- Marino, Adrian, *Introducere în critica literară*, București, Ed. Tineretului, 1968
- Marino, Adrian, *Opera lui Al. Macedonski*, București, Editura pentru Literatură, 1967
- Martin, Mircea, „Tudor Vianu văzut din amfiteatru”, 22, 52, 30 dec. 1997
- Martin, Mircea, „Actualitatea lui Tudor Vianu”, *România literară*, 51-52, 24 dec. 1997
- Martin, Mircea, „Clasicism, romantism, activism”, *România literară*, 52, 26 dec. 1974
- Martin, Mircea, „Tudor Vianu, simetria revelată a ideilor”, *Luceafărul*, 36, 4 sept. 1971
- Martin, Mircea, *Critică și profunzime*, București, Univers, 1974
- Martin, Mircea, *Dicțiunea ideilor*, București, Cartea Românească, 1981
- Martin, Mircea, *Generație și creație*, București, Editura pentru Literatură, 1969; idem, *Generație și creație*, ed. a 2-a nerevăzută, dar adăugită, Reșița, Timpul, 2000
- Martin, Mircea, *Identificări*, București, Cartea Românească, 1977
- Martin, Mircea, interviu de Daniel Cristea-Enache, *Adevărul literar și artistic*, nr. 602, 29 ian. 2002.
- Mihăilescu, Florin, „Modelul”, *Steaua*, XLVIII, 11-12, 1997
- Mihăilescu, Florin, „Stil și stilistică în concepția lui Tudor Vianu”, *Viața românească*, nr. 11-12, noi.-dec. 1997
- Mihăilescu, Florin, *Conceptul de critică literară în România, I-II*, București, Minerva, 1976-1979
- Mincu, Marin, „O lectură grăbită”, *România literară*, 11, 1999
- Mincu, Marin, *Poezia română actuală, I*, Constanța, Pontica, 1998

- Mincu, Marin, *Poezie și generație*, București, Eminescu, 1975
- Mincu, Marin, *Repere*, București, Cartea Românească, 1977
- Mincu, Marin, *Textualism și autenticitate. Eseu despre textul poetic III*, Constanța, Pontica, 1993
- Moglescu, V., „Raportul dintre muncă și artă în estetica lui Tudor Vianu”, *Secolul 20*, 5, 1972
- Munteanu, Ștefan, *Lingvistică și stilistică*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005
- Munteanu, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, București, Editura științifică, 1972
- Muthu, Mircea, „Tudor Vianu și dezideratul sistemului”, *Steaua*, XXIII, 13, 1-15 iulie 1972.
- Muthu, Mircea, *Studii de estetică românească*, Cluj, Limes, 2014
- Nemoianu, Virgil, „Une anthologie et les limites de la stylistique”, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1, 1973
- Nemoianu, Virgil, *Arhipelag interior. Eseuri memorialistice (1940-1975)*, Timișoara, Amarcord, 1994
- Nemoianu, Virgil, *Calmul valorilor*, Cluj, Dacia, 1971
- Nemoianu, Virgil, *Micro-armonia: dezvoltarea și utilizarea modelului idilic în literatură*, București, Curtea Veche, 2003
- Nemoianu, Virgil, *O teorie a secundarului: literatură, progres și reacțiune*, București, Univers, 1997
- Nemoianu, Virgil, *România și liberalismele ei. Atracții și împotriviri*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000
- Nemoianu, Virgil, Sorin Alexandrescu, „Dialog despre critica literară”, *Familia*, 8, august 1967
- Nemoianu, Virgil, *Tradiție și libertate*, București, Curtea Veche, 2001
- Novicov, Mihai, „Caracterizarea tovarășului profesor Tudor Vianu”, *Literatorul*, nr. 51-52, 19 dec. 1997
- Oancea, Ileana, *Istoria stilisticii românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988
- Pamfil, Alina, Ioana Tămăian, *Studiul limbii și literaturii române în secolul XX. Paradigme didactice*, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2005
- Papu, Edgar, „La catedră”, *Luceafărul*, 1, 6 ian. 1973
- Papu, Edgar, „Profesorul”, *Viața românească*, 1, ian. 1968
- Papu, Edgar, „Tudor Vianu”, *Revista de istorie și teorie literară*, tom 15, nr. 3, 1966
- Papu, Edgar, *Evoluția și formele genului liric*, București, Editura Tineretului, 1968
- Papu, Edgar, *Existența romantică. Schiță morfologică a romantismului*, București, Minerva, 1980
- Papu, Edgar, *Lumini perene: retrospecții asupra unor clasici români*, București, Eminescu, 1989
- Pascadi, Ion, „Farmecul rațiunii”, *Contemporanul*, 36, 9 sept. 1966
- Pascadi, Ion, *Estetica între știință și artă*, București, Albatros, 1971
- Pascadi, Ion, *Estetica lui Tudor Vianu*, București, Editura Științifică, 1968.

- Pavel, Toma, „«Arta prozatorilor români» și problemele actuale ale stilisticii”, *Tomis*, 12, decembrie 1967
- Pavel, Toma, „Critica literară sau despre «despre»”, *Tomis*, 7, iulie 1967
- Pavel, Toma, „Orientări în stilistica românească”, *Tomis*, 5, mai 1967
- Pavel, Toma, *Fragmente despre cuvinte*, ediția a II-a, postfață de Mihai Șora, Pitești, Paralela 45, 2002.
- Pavel, Toma, *Gândirea romanului*, București, Humanitas, 2008
- Pavel, Toma, *Lumi ficționale*, București, Minerva, 1992
- Perian, Gheorghe, *Ideea de generație în teoria literară românească*/ Julius Petersen, *generațiile literare*, trad. Sanda Ignat, Cluj, Limes, 2013
- Petrescu, Liviu, „Idealul clasic al omului”, *România literară*, 11, 13 martie 1975
- Petrescu, Liviu, „Tudor Vianu – contestat?”, *Tribuna*, XII, 40, 3 oct. 1968
- Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, ed. a III-a, Pitești, Paralela 45, 2002.
- Raicu, Lucian, „Tudor Vianu: Postume”, *Gazeta literară*, XIII, 24 (710), 16 iunie 1966
- Said, Edward W., *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1983
- Sebeok, Th. A., J. Umiker-Sebeok (ed.), *The Semiotic Sphere. Topics in Contemporary Semiotics*, Plenum, New York & London, 1986
- Selden, Raman (ed.), *The Theory of Criticism. A reader. From Plato to the Present*, London & New York, Longman, 1988
- Simion, Eugen, „A fi obiectiv”, *Luceafărul*, 29 iunie 1968
- Simion, Eugen, „Critica morfologică și stilistică”, *Luceafărul*, 52, 25 dec 1976
- Simion, Eugen, „Tudor Vianu: Portret interior”, în Tudor Vianu, *Cunoașterea de sine*, antologie și introducere de Eugen Simion, Editura Fundației Pro, 2000.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, II, București, Cartea Românească, 1976
- Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Cartea Românească, 1985
- Simion, Eugen, Studiu introductiv la Al. Macedonski, *Opere*, 1, ediție îngrijită de Mircea Coloșenco, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă: Univers Enciclopedic, 2004
- Simpson, David (ed.), *German Aesthetics and Literary Criticism*, Cambridge University Press, 1987
- Simuț, Ion, *Reabilitarea ficțiunii*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004
- Smeu, Grigore, „Coordonate ale esteticii lui Tudor Vianu”, *Luceafărul*, X, 33(277), 19 aug. 1967
- Smeu, Grigore, *Istoria esteticii românești*, vol. II, București, Editura Academiei Române, 2009

- Șiulea, Ciprian, *Retori, simulacre, imposturi. Cultură și ideologii în România*, București, Compania, 2003
- Terian, Andrei, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, București, Muzeul Literaturii Române, 2013
- Terian, Andrei, G. Călinescu. *A cincea esență*, București, Cartea Românească, 2009
- Tertulian, N., „Critica stilistică (I)”, *Viața românească*, X, 2, febr. 1957
- Tertulian, N., „Critica stilistică și antinomiile ei”, *Viața românească*, X, 3, martie 1957
- Tertulian, N., „Estetica lui Tudor Vianu”, *România literară*, 26, 29 iunie 1978
- Tertulian, N., *Critică, estetică, filozofie*, București, Cartea românească, 1972
- Tertulian, N., *Perspective contemporane*, București, Cartea Românească, 1981
- Ursa, Mihaela, *Identitate și excentricitate. Comparatismul românesc între specific local și globalizare*, București, Muzeul Național al Literaturii Române, 2013
- Vaida, Mircea, „Călinescu, Vianu și «idealul clasic»”, *Tribuna*, XIV, 38, 17 sept. 1970
- Vaida, Petru, *Opera filozofică a lui Tudor Vianu. Aspecte*, București, Editura Enciclopedică, 2004
- Vianu, Tudor, Al. Rosetti, Mihai Pop (ed.), *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru literatură, 1966
- Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, ediție îngrijită și introducere de Geo Șerban, București, Editura pentru Literatură, 1966
- Vianu, Tudor, *Estetica*, Studiu introductiv de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- Vianu, Tudor, *Filozofie și poezie*, Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Enciclopedică română, 1971
- Vianu, Tudor, *Opere. 1. Scrieri literare*, ediție îngrijită de Gelu Ionescu, București, Minerva, 1971.
- Vianu, Tudor, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ediție îngrijită de Matei Călinescu și Gelu Ionescu, text stabilit de Cornelia Botez, București, Minerva, 1972.
- Vianu, Tudor, *Opere. 3. Scriitori români. Sinteze*, antologie și note de Matei Călinescu și Gelu Ionescu, postfață de Matei Călinescu, text stabilit de Cornelia Botez, București, Minerva, 1973
- Vianu, Tudor, *Opere. 4-5. Studii de stilistică*, antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, București, Minerva, 1975.
- Vianu, Tudor, *Opere. 6. Studii de estetică*, ediție și note de Gelu Ionescu, București, Minerva, 1976
- Vianu, Tudor, *Opere. 9. (Studii de filozofia culturii)*, ediție de Gelu Ionescu și George Gană, note și postfață de George Gană, București, Minerva, 1980
- Vianu, Tudor, *Opere. 10. Studii de literatură universală și comparată*, ediție de Gelu Ionescu și George Gană, note de George Gană, București, Minerva, 1982

- Vianu, Tudor, *Opere. 11. Studii de literatură universală și comparată*, note și postfață de George Gană, București, Minerva, 1983
- Vianu, Tudor, *Opere. 12. Arte plastice. Arte ale spectacolului. Critică și metodologie literară*, ediție și note de George Gană, Minerva, București, 1985,
- Vianu, Tudor, *Opere. 14. Corespondență. Interviu. Poemul „Arcadia”*, ediție îngrijită și note de Vlad Alexandrescu, cu un text de Gelu Ionescu, Minerva, București, 1990
- Vlad, Ion, *Descoperirea operei. Comentarii de teorie literară*, Cluj, Dacia, 1970
- Voia, Vasile, „Modelul comparatist”, *Steaua*, XLIX, 1, ianuarie 1998
- Wellek, René, Austin Warren, *Teoria literaturii*, traducere Rodica Tiniș, studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967
- Zaciu, Mircea, „El hombre secreto”, în *Ordinea și aventura*, Cluj, Dacia, 1973
- Zaciu, Mircea, „La critique roumaine et la relation littérature-société”, *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1, 1973
- Zamfir, Mihai, „Critica română și structuralismul”, *Viața românească*, iunie 1979
- Zamfir, Mihai, *Formele liricii portugheze*, București, Univers, 1985
- Zamfir, Mihai, *Imaginea ascunsă: structura narativă a romanului proustian*, București, Univers, 1976.
- Zamfir, Mihai, Interviu de Iulian Boldea, *România literară*, 44, 2012
- Zamfir, Mihai, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, București, Minerva, 1972
- Zamfir, Mihai, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, București, Cartea Românească – Polirom, 2011.