

**LBRIS**

We know  
books

**Marian Papahagi**

**SCRIERI**

1

## **Exerciții de lectură**

Cuvânt-înainte de Mircea Martin

Referințe critice de Irina Petraș



## **Eros și utopie**

Postfață de Ion Pop



## **Critica de atelier**

Colecția *Distingua*

*Spandugino*

**Cuprins****EXERCII DE LECTURĂ**

<i>Cuvânt-înainte</i> (Mircea Martin) . . . . .	15
<i>Notă asupra ediției</i> (Irina Petraș) . . . . .	19
Pretext . . . . .	21
<b>I</b> . . . . .	25
Critica și „înțelegerea” operei. . . . .	27
Critică și invenție . . . . .	32
Polemică și literatură . . . . .	38
<b>II</b> . . . . .	45
Citind <i>Cuvinte potrivite</i> . . . . .	47
Ion Barbu: mitopoetica integrării în unitate . . . . .	77
Artificialul ca poezie . . . . .	127
Plecarea lui Sensitif . . . . .	134
Tudor Vianu poet . . . . .	141
Măștile lui Vinea. . . . .	147
Despre „estetica” lovinesciană . . . . .	203
Pentru o lectură „în sistem” a romanului lovinescian . . . . .	221
Poezia lui Nichita Stănescu . . . . .	243

<b>LIBRIS</b>   We know books	
III	253
O ipoteză asupra poeziei italiene	255
Giuseppe Ungaretti: inocență și memorie	260
Fernando Pessoa: o poetică a contradicției	290
Introducere în poezia lui Murilo Mendes	319
Semnificația idealului de cultură la Hermann Hesse	328
<i>Referințe critice</i> (Irina Petraș)	343

### EROS ȘI UTOPIE

Pretext	357
Eros și utopie	365
Educația sentimentală	397
Figurile ambiguității	427
Textul din text	479
Experiența ca melancolie	533
Accidentele imaginației	551
Romanul ca exercițiu al criticului	570
Cuvânt de încheiere	601
<i>Postfață</i> (Ion Pop)	607

### CRITICA DE ATELIER

Pretext	625
I	647
Filimon la răscruce	649
Rescrierea ca „revizuire”	672

Filologie barbiană	698
Despre „reficționalizare” la Ion Agârbiceanu	828
II	841
Gozzano: parodia și metamorfoza	843
„Inactualitatea” lui Saba	858
<i>Insula</i> lui Ungaretti	883
Montaliana	912
Despre excepție	912
<i>Arsenio</i>	922
Bâlciuri și moralități	927
Cardarelli și „inspirația” ca „indiferență”	955
Generația '27 și Góngora	965
Murilo Mendes sau marea castitate și libertate a poeziei	975

## Critica și „înțelegerea” operei

Trăim într-un secol al criticii. Cu îngrijorare sau cu entuziasm, cu prefăcută resemnare sau cu o nedisimulată încercare de a convinge, spunem sau citim această frază explicit sau printre rânduri, urmărind proliferarea de metode și sisteme, de aprecieri și opinii, și izbutim chiar să realizăm – cât de paradoxal – că ajungem să citim astăzi mai multă critică decât poezie sau, pentru a ne instala într-o terminologie relativ curentă, mai multă metaliteratură decât literatură. S-ar părea că în această concurență se trădează o aspirație imputată criticilor de către scriitorii din toate timpurile: critica ar fi geloasă pe condiția creației și atunci produsele sale se iau tot mai mult ca obiect pe ele însele și uită de misiunea lor primordială. Dar care este aceasta?

Despre rosturile și funcția criticii s-a scris și se scrie enorm, lucru mai mult decât firesc de vreme ce această latură a activității spirituale are un caracter condiționat: nu este ea, oare, o consecință a existenței literaturii, a poeziei? Este limpede pentru oricine că în activitatea critică se specifică o aspirație firească spre explicare și înțelegere; critica devine, în această perspectivă, o lectură avizată, călăuză sau

chiar metodă a citării și – de ce nu? –, a descifrării sau, cum s-a spus de atâtea ori, un intermediar între operă și publicul ei.

Și totuși, legitima dorință de înțelegere și explicare a operei, care, în mod difuz sau specializat, poate fi bănuită pe bună dreptate la oricine, se poate găsi ea însăși în fața unei atitudini „critice”. Să ne gândim, de pildă, la cunoscutele eseuri ale lui Eliot, care nuanțau tocmai sensurile pe care le iau „înțelegerea” și „explicarea”. În viziunea poetului englez, al doilea termen configurează riscurile unei critici care se îndreaptă spre înțelegere, sens ultim și adevărat al „funcției criticii”. Mai mult, explicarea poate să diminueze înțelegerea, iar riscurile asupra cărora atrăgea atenția elegantul eseist parcurgeau cu foarte multă ușurință drumul de la informația paraliterară la factologie și, de aici, la subiectivism și impresionism. Vom glosa puțin pe marginea acestei teme. La nivelul unor opinii de bun-simț, cărora nu le vom pretinde niciodată să generalizeze excesiv sau să ajungă la sensul foarte adânc al lucrurilor, vom accepta, probabil, că aprecierea de valoare sau chiar simpla notare și relevare a unor aspecte ale unei opere literare sunt gesturi firești ale oricărui cititor al unei opere literare. Neexprimate în formă „critică”, ele realizează un reflex condiționat, tinzând – inconștient, poate – la reproducerea operei. Prin formularea unei opinii, se schițează gestul cel mai simplu cu putință spre acel soi special de „posesiune” care este înțelegerea. Specializându-se, gestul acesta devine critică

(simplificăm, desigur) și se nuanțează în explicare. Până unde poate aceasta să ajungă? Există într-adevăr acele limite sau frontiere ale criticii despre care vorbea Eliot?

Cercetarea literară modernă a fost, neîndoios, departe de „prudența” înțeleaptă cu care eseistul englez își încheia expunerea. Odată înlăturată spaima de factologie (în treacăt fie spus, aceasta din urmă a continuat să prolifereze nestânjenită), critica și-a extins mereu atribuțiile: istoricul literar devine critic al gustului, sociolog și psiholog sau chiar psihanalist, iar criticul tinde la transformarea operei într-un „obiect de cunoaștere” pe care îl „predispune” analitic într-o manieră similară cu cea a cercetătorului care își prepară în laborator produsele în vederea experimentului. În încheierea atât de pasionantului său eseu despre Racine, Roland Barthes ajungea, în explicitarea exigențelor puse în fața istoriei literaturii – și cu destul umor –, până la a cere, pentru a-și explica sensul pe care-l aveau piesele lui Racine în fața publicului lor, o „istorie a lacrimilor” în teatru, care să poată lămuri „viul succes lacrimogen” al *Bérénicei*. Opera nu mai este doar produsul unei serii complexe de determinări, ea devine semnul unor stări și situații de cele mai diferite ordine, un semn organizat, desigur, o „structură”. Și apoi: mult comentata surpriză. La aparent intransigentul apărător al operei ca sistem și al lecturii ca metodă, aceasta din urmă își pierde aspirația spre rigoare și își propune să obțină mai ales plăcerea, dintotdeauna

căutată (deși nu totdeauna mărturisită), pentru citit. De la agresivitate, criticul a ajuns la armistițiu: el nu mai disecă rece opera, nu-i mai demontează mecanismele, nu-i mai pune în evidență nervura relațiilor lăuntrice, ci o gustă, se complăce în pacea destinsă și dezinteresată a lecturii. Ne aflăm în plină idilă; iar vorbele lui Eliot par a-și câștiga din nou actualitatea (pe care, de fapt, nu și-au pierdut-o niciodată): căci funcția criticii era, cum ne amintim, aceea de a „promova înțelegerea și gustarea literaturii”. Un arc se închide peste câteva decenii de cercetare literară „de vârf”. Un ochi mai sceptic ar contempla aici deruta criticii și s-ar înșela doar pe jumătate. Căci critica are, inevitabil, o condiție paradoxală, am spune chiar utopică. Spațiul real și circumscris al operei, dar „deschis” interpretărilor, trăiește în acea stare pe care William Empson o numea ambiguitate. Prin însăși intenția sa metodică, orice critică trebuie să aspire la anularea acestei ambiguități, oricâtă șansă ar lăsa ea „deschiderii” textului. Oscilația între exactitatea interpretării și capriciul gustului este, de fapt, alternativa între critic și cititor. Am spune, prin paradox – și pentru a evidenția ceea ce s-ar putea numi, cu un termen grandilocvent, condiția „tragică” a criticii –, că adevăratul critic este acela care a pierdut „plăcerea lecturii” și care a făcut tot ceea ce i-a stat în putință ca s-o piardă. Redescoperind plăcerea cititului, a gratuitului, în fond, criticul își redescoperă vocația de cititor. Dar oare nu și-o pierde pe cea specifică, de critic?

Reluând termenii lui Eliot și adjectivându-i, am spune că punctele extreme între care criticul se găsește sunt înțelegerea obiectivată și înțelegerea difuză; cea din urmă este, desigur, „plăcerea lecturii”. Utopia pe care o reprezintă critica vine tocmai din această incapacitate de opțiune definitivă între plăcerea provenită din înțelegerea rațională și cea provocată de înțelegerea simpatetică, de altfel, ce se complăce în „idila” sa cu opera.

Critica este deci, neîndoios, o „specie” aparte. Dificultatea constă însă în a stabili care este genul său proxim. Ea și-a format o lume ce-i aparține, cu miturile și eroii ei: în acest vast domeniu, poate să-și propună chiar să nu urmărească altceva decât plăcerea pe care o dă cititul – este o libertate pe care și-o ia în deplină cunoștință de cauză, un lux pe care și-l poate permite. Căci poate aspirația ei ultimă nu este totuși aceea de a emula în vreun fel condiția literaturii, a poeziei, ci de a face ca aceasta din urmă să ajungă să aspire la propria sa condiție. Ar fi, oricum, o revanșă.

## Critică și invenție

O istorie a doctrinelor critice românești este încă în întregime de scris. Câți critici, atâtea sisteme de abordare a operei literare, chiar dacă o anumită unitate se poate întrevedea, intuitiv, de la Maiorescu la cea mai nouă generație de critici activi astăzi. Sensul acesta unitar este de găsit într-o reală vocație constructivă – sau chiar inventivă, am spune. Ce altceva făcea Titu Maiorescu decât să „inventeze”, la 1867, o generație poetică? Ce altceva întreprindea Lovinescu decât construirea unei literaturi moderne, când se adresa cu atâta calmă certitudine „celor ce vor veni”? Și ce altceva proclamă cele mai recente tehnici de investigare a textului literar decât inventarea unui model al operei, care s-o reprezinte și care să vorbească astfel într-un limbaj mai apropiat pentru rațiunea critică decât metaforele sau imaginile? Evident, cu diferențele specifice inevitabile, decurgând din tradiția culturală și din climatul specific, lucrurile se petrec la fel pentru întreaga gândire critică modernă. În 1947, Sartre putea să constate: „Sarcina criticii a devenit *totală*, ea angajează omul în întregime” (*Qu'est-ce que la littérature?*). Înțelegem

această frază într-un dublu sens: ca îndreptându-se tranzitiv asupra textului și reflexiv asupra criticii înseși. Sensul criticii se justifică în măsura în care ea izbuteste să concureze textul într-o manieră specifică și, concomitent, în măsura în care, în felul acesta, se autoconstruiește. Astfel, condiția ultimă a criticii este utopică, deoarece aspirația de a contura un sistem se aseamănă cu cea a înfăptuirii unei cetăți ideale înzestrate cu o manieră de comunicare univocă și neambiguă.

În concurența sa cu textul, critica este, astfel, în situația de a elimina ambiguitatea, acolo unde ea există ca o condiție fundamentală a scrisului poetic, în situația de a opune un sistem rațional și echilibrat, dominat de univocitate semantică, unui cosmos prin excelență polisemic. Căci opera este, în fapt, „polysemos”, cum spuneau medievalii, adică limbaj voind să comunice prin mai multe voci, în mod neechivalent, același mesaj. Voința de explicare devine, din această cauză, contradictorie și calea de regăsire, dincolo de orice pozitivism, nu poate fi decât aceea a unei gândiri autoreflexive care, inventându-se pe sine, inventează concomitent și obiectul asupra căruia se aplică.

Producerea unui obiect de cunoaștere, cum cerea cineva, reprezintă însă o sarcină extrem de ingrată. Metaliteratură, critica riscă să devină, în cel mai exact sens al cuvântului, literatură, să se implice, cu alte cuvinte, în creație, și nu să se detașeze de aceasta pentru a diferenția

și separa în ea după anumite criterii. Și aceasta nu din cauza unei eventuale preluări a limbajului literar, pentru că, de fapt, chiar cele mai aride metodologii critice moderne nu eludează această situație. Nu este întâmplător faptul că se poate vorbi astăzi de „poetici critice”, ca pentru a identifica până la nivel terminologic vocația creatoare și constructivă, inventivă, a criticii. A inventa, a se inventa, iată termenii în care se poate vorbi în egală măsură de poezie și de critică, având consecința imediată a contaminării unor domenii care sunt totuși distincte.

Ce ar putea să însemne, așadar, critica totală? În primul rând, renunțarea la obsesia metodei. Este un truism că nicio metodă critică nu poate spera să fie infailibilă. Și apoi, ce-ar putea însemna „infailibil”? Este greu de crezut că o judecată de valoare poate găsi un asentiment definitiv și universal în toate timpurile următoare pronunțării ei. Orice judecată este prin excelență supusă relativului și greșelii și, la urma urmelor, infailibilă nu este nici opera sau, mai nuanțat, este doar opera în măsura în care este ea însăși. A se inventa înseamnă, pentru critică, paradoxal, a uita de sine, a-și construi un timp propriu care să găsească, prin participarea la același univers conotativ, calea de comunicare cu opera. În acest sens, din tabăra formalist-structuralistă, calea indicată părea a fi aceea a unei identificări stilistice cu textul. În celebrul său eseu asupra celor două tipuri de afazie și a celor două aspecte ale

limbajului, Roman Jakobson observa că posibilitatea mai largă de manipulare metalingvistică a metaforei face mai ușoară sarcina criticului care se apleacă asupra limbajelor metaforice (poetice), față de ceea ce are de întâmpinat un critic al direcției metonimice a limbajului (proza, dar și, în general, unele curente, cum ar fi realismul, înțelese a fi prin excelență metonimice); în această perspectivă, limbajul ar trebui să învețe să fie metonimic. Cu toate acestea, este greu de crezut că un atare artificiu ar putea rezolva eventualul impas al criticii.

În esență, totuși, calea pe care o are de străbătut critica este tocmai aceea a unei tentative de reproducere a operei, ceea ce echivalează cu a se produce pe sine ca operă. „Uitarea de sine” de care vorbeam înseamnă, de fapt, pierderea unei iluzii și câștigarea unei certitudini: într-un imperiu al relativului cum este literatura, critica însăși își descoperă relativitatea propriei condiții. Este un fundament de la care orice sistem critic este posibil și, în ultimă instanță, adecvat și de la care orice metodă devine valabilă.

Raportându-se la acea necesară istorie a doctrinelor critice românești, ea ar putea identifica tocmai această constantă a autoinventării, în concomitență cu inventarea obiectului. Câteva exemple, din cele mai simptomatice, am putut găsi la Maiorescu sau Lovinescu. Li s-ar putea adăuga și altele. Lecția majoră care se cuvine a fi desprinsă de aici este aceea a imitării în spirit, și nu în literă, a marilor

întemeietori. În ultimă instanță, sensul cel mai adânc al demersului critic călinescian este detașarea de sub imperiul maioreșcianismului; însuși maioreșcianismul Iovinescian este o generoasă iluzie, criticul de la „Sburătorul” continuându-și modelul ideal nu prin metodă, ci prin aceeași capacitate de repropunere, dintr-o perspectivă proprie, a discuției asupra valorilor.

Principalele manifestări critice actuale, care reprezintă în sine o contribuție culturală deloc neglijabilă, par totuși a nu se fi desprins din obsesia metodologiilor, chiar dacă acestea din urmă nu sunt explicit afirmate. E drept, criterii ferme de distincție între diversele critici actuale nu există, polemica, implicit, ducându-se asupra așa-zisului impresionism și așa-ziselor direcții formalizante. În fapt, geometria spiritului se poate – sau nu – reflecta în aspectul formal al scrisului critic. Concluzia este mereu aceea: adevărata critică este valabilă în măsura în care, construindu-se, se descoperă adecvată textului în raport cu propriul său criteriu de evaluare și investigare.

O discuție fertilă asupra criticii românești nu poate pleca decât de la recunoașterea multiplicității de căi în abordarea fenomenului literar. Totalitatea demersului critic implică tocmai acest lucru: angajarea deplină a unei personalități în propria sa invenție, dincolo de curente sau metodologii. În fapt, căror curente le aparțin Maiorescu, dacă nu maioreșcianismului, Iovinescu, dacă nu Iovinescianismului,

Călinescu, dacă nu călinescianismului, și așa mai departe? Căci meritul marilor critici stă în a nu fi lăsat lecție mai importantă decât aceea a dezvoltării unui demers propriu, până la adevărul, de atâtea ori repetat, și totuși atât de adânc, că nu există critică, ci doar critici.

## Polemică și literatură

Întrebarea cea dintâi care merită să fie pusă în legătură cu sensul polemicii se referă la legitimitatea ei în planul opțiunilor estetice și literare în general. Dacă s-ar face o analiză a câtorva mari polemici cunoscute în istoria literaturii europene, ne-am da seama că, în ultimă instanță, prin argumentarea care le susține, ele pierd contactul cu obiectul care formează centrul disputei, dobândind prin aceasta un caracter foarte relativ. Ar fi de ajuns să ne raportăm la multele polemici care au agitat timpurile în legătură cu formulele teatrului, pentru a vedea cum, ciclic, o seamă de idei se reîntorc și redevin argumente. În epoca marelui teatru francez, faimoasele reguli sunt combătute de un François Ogier, de exemplu, în timp ce abatele D' Aubignac chema rațiunea în cauză și o numea ca fundament al regulilor în teatru, în opoziție cu autoritatea anticilor, din care necesitatea regulilor părea să decurgă. Argumentele cu care e respinsă prea strânsa respectare a acestora sunt foarte asemănătoare însă cu cele ale unor mari scriitori ca Stendhal sau Manzoni, care scriu, evident, mânați de cu totul alte imperative. După Conciliul din Trento, Biserica

începe să condamne teatrul cu o violență pe care n-o mai folosisese niciodată. Iată ce spune, la 1597, Antonio Seneca, scriind la ordinul marelui cardinal Federico Borromeo: „În Republica Creștină universală, multe sunt găselnițele pe care Satana, cu iscusite mijloace, le folosește pentru a sădi în sufletele credincioșilor relele obiceiuri, dar primul între toate trebuie considerat acela care, prin mijlocirea spectacolelor comice, învață obscenitate și lucruri de rușine sub aparențele unei plăceri cinstite”. Teatrul este considerat deci – a câta oară? – imoral. Pentru moralitatea sa pledează, într-un text faimos, Bossuet, care îi condamnă pe înșși Corneille și Racine, invocând ca argument renegarea de către ultimul a propriei opere (*Bérénice*); ca orice subtil moralist, Bossuet este și un ilustru polemist: argumentele sale sunt luate chiar din fundamentele teoretice ale teatrului clasic și, prin ele, încearcă să demonstreze că teatrul însuși ar fi un fel de entitate ce-și neagă propriile principii. Pledoaria pentru moralitate în teatru, care are în spate atât doctrină, cât și distilată reflecție de ordin moral, este făcută, cum se vede, într-o perioadă în care influența gândirii religioase asupra gândirii poetice devine aproape silnică. Dar ne-am înșela dacă am crede că ea apare doar atunci. Un gânditor ca Jean-Jacques Rousseau nega utilitatea teatrului și îl găsea în ultimă instanță amoral, cu argumente nu foarte deosebite de cele ale lui Bossuet, ba chiar, în orice caz, mai puțin subtile.

Exemplificările pot fi numeroase. Cel puțin în cazul polemicii asupra teatrului – care a fost însă, la un moment dat, polemică-pilot în înnoirea gândirii estetice și poetice –, puține argumente din cele chemate în cauză fac referință directă la alte opțiuni de ordin strict poetic, cu toate că, în ultimă instanță, acestea existau la mulți dintre participanții la polemică. E ca și cum fiecare dintre cei ce interveneau avea un fel de reținere față de ancorarea în chiar specificitatea problemelor în discuție. Cu un cuvânt, polemica pare să-și fi găsit, chiar în epocile sale de maximă „cultivare”, cu predilecție un teren de existență paraliterar. A invoca, de pildă, morală în teatru echivala cu a muta discuția din planul strict literar (dramatic) în cel etic, ceea ce însemna, de fapt, lateralitate față de probleme. Chiar când Victor Hugo definea teatrul drept un „punct optic”, el nu făcea decât să repropună ideea de *mimesis*, găsind un paralelism între estetic și teleologic (paralelism filosoficește admisibil, altminteri, dacă se consideră influența gândirii kantiene asupra romantismului).

Firește, nu întotdeauna polemica se deplasează în afara teritoriului ei specific, atunci când e dusă pe chestiuni de ordin poetic. Cât este de legitimă însă o polemică în planul confruntării de stiluri, de tehnici, de concepții artistice? Orice atitudine în plan estetic, chiar spontană, nedeliberată, chiar „apriorică” sau instinctivă (în sensul cultural care se poate da acestui adjectiv) este apodictică până la un anumit

punct și exclude discuția. Opțiunea devine inapelabilă până la criză și veșnica neînțelegere dintre creator și critic decurge tocmai din această caracteristică a ei. Se poate conchide, de aici, că rostul unei polemici în planul tehnico-stilistic sau, mai general, în planul poeziei este nul, față de pozițiile polemiciștilor. Din punct de vedere strict ontologic, polemica presupune întotdeauna o oarecare doză de absurd, pentru că este de neconceput (istoria a demonstrat-o) să se angajeze cineva într-o polemică pentru a renunța la propriile concepții.

Legitimitatea polemicii este de pus întotdeauna în raport cu publicul. Polemica este, în această accepție, nu numai legitimă, dar și necesară, decurge din caracterul sistematic al opțiunilor posibile sau virtuale în raport cu o anumită porțiune a receptorilor de artă sau cu alta. E foarte posibil ca terenul cel mai propice de analiză sociologică a literaturii să fie constituit tocmai de către polemica literară (sau, mai precis spus, paraliterară). Atitudinea lui Bossuet, de pildă, era perfect valabilă, dacă o interpretăm în contextul său ideologic. (Nuanțarea de făcut este doar aceasta: Bossuet nu reprezintă efectiv un public, ci o suprastructură ce tinde să formeze într-un anume fel un public.) Curios este faptul că poziția sa va fi întâlnită după cea a lui Rousseau, prin care însă prinde glas, firește, tendința de formare în sens iluminist a publicului.

Polemica așa-zis literară este de cele mai multe ori paraliterară. Chiar contrapunerea explicită de poetici face