



Titu Maiorescu la vârsta senectuții

O CERCETARE CRITICĂ ASUPRA POEZIEI ROMÂNE DE LA 1867

Maiorescu a întocmit, în Poezia română la 1867, un condensat tratat de estetică, cel dintâi în cultura noastră, aplicat cu deosebire la poezie; nu interesează dacă ideile aparțin lui Hegel și Schopenhauer, fiindcă ideologia maioresciană nu s-a desfășurat în pură abstracție, ci s-a coborât la exemplificări, la intuiții critice, pe baza unui vast material poetic, din literatura noastră și din cele străine.

(POMPILIU CONSTANTINESCU,
Titu Maiorescu față cu noi)

Primul articol de critică al lui Maiorescu, scris cu intenția de a defini principiile estetice ale judecării operei literare este O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867, un mic tratat de poetică, pe care îl putem admite astăzi ca sinteză estetică valabilă în epoca apariției lui, dar și prin actualitatea teoriei lui, confruntată cu stilistica contemporană.

(EUGEN TODORAN, Maiorescu)

O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867 este capodopera de tinerețe a lui Titu Maiorescu. Studiul reprezintă programul estetic al junimiștilor și a stimulat mai multe decenii, în chip decisiv, viața spirituală românească. El cuprinde patru elemente distincte de natură

I

CONDIȚIUNEA MATERIALĂ A POEZIEI

Poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul; în deosebire de știință, care se ocupă de adevăr. Cea dintâi și cea mai mare diferență între adevăr și frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă.

Este dar o condițiune elementară a fiecărei lucrări artistice de a avea un material în care sau prin care să-și realizeze obiectul. Astfel, sculptura își taie ideea în lemn sau în piatră, pictura și-o exprimă prin colori, muzica prin sunuri. Numai poezia (și aci vedem prima ei distincție de celelalte arte) nu află în lumea fizică un material gata pentru scopurile ei. Căci cuvintele auzite nu sunt material, ci numai organ de comunicare. Cine aude silabele unei poezii sanscrite fără a înțelege limba sanscrită, deși poate primi o idee vagă de ritmul și de eufonia cuvintelor, totuși nu are impresia proprie a lucrării de artă, nici partea ei sensibilă, nici cea ideală; fiindcă sunul literelor nu are să ne impresioneze ca ton muzical, ci mai întâi de toate ca un mijloc de a deștepta imaginile și noțiunile corespunzătoare cuvintelor, și unde această deșteptare lipsește, lipsește posibilitatea percepțiunii unei poezii. Din contră, cine vede o pictură indică, și fără a înțelege ideea străină ce a încor-

porat-o poate artistul în colori, d.e. Înfațișarea unui cult necunoscut al antichității, are totuși pe deplin partea sensibilă a lucrării de artă și este în stare a o aprea. Colorile picturii sunt dar un adevărat material asemenea sunurile muzicii, piatra sculpturii; însă cuvintele poeziei sunt de regulă numai un mijloc de comunicare între poet și auditoriu.

Unde este atunci materialul sensibil al poetului, fără de care nu poate exista arta? Materialul poetului nu se află în lumea din afară; el se cuprinde numai în conștiința noastră și se compune din imaginile reproduse ce ni le deșteaptă auzirea cuvintelor poetice. Când cetim d.e. la Bolintineanu:

*Într-o sală-ntinsă printre căpitani
Stă pe tronul-i Mircea încărcat de ani.*

*Astfel printre trestii tinere-nverzite
Un stejar întinde brațe vestejite.*

*Astfel după dealuri verzi și numai flori
Stă bătrânul munte albit de ninsori,*

partea materială din ceea ce este frumos în această poezie sunt imaginile provocate în fantazia noastră prin cuvintele poetului: „Mircea încărcat de ani, ca un stejar ce-și întinde brațe vestejite printre trestii, ca un munte albit de ninsori de pe dealuri verzi” etc.

Prima condițiune dar, o condițiune materială sau mehanică pentru ca să existe o poezie

în genere, fie epică, fie lirică, fie dramatică, este: *ca să se deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantazia auditorului*, și tocmai prin aceasta poezia se deosebește de proză ca un gen aparte, cu propria sa rațiune de a fi. Cuvântul prozaic este chemat a-mi da noțiuni, însă aceste noțiuni sunt abstracte, logice, desmaterializate, și pot constitui astfel un adevăr și o știință, dar niciodată o artă și o operă frumoasă. Frumosul nu este o idee teoretică, ci o idee învălită și încorporată în formă sensibilă, și de aceea cuvântul poetic trebuie să-mi reproducă această formă. Noțiunea abstractă „cina cea de taină” poate fi adevărată, dacă îi cunosc relațiunile esențiale din istorie, însă pentru aceasta nu este încă frumoasă; vroiesc să fac din ea o operă de artă, trebuie să o încorporez într-o materie sensibilă, să mi-o deping cu colori într-un tablou (Leonardo da Vinci) sau să o descriu prin cuvinte, care să-mi deștepte imagini de sensibilitate adecvate cu obiectul ei (Klopstock, *Messias*).

Prin urmare, un șir de cuvinte care nu cuprind alta decât noțiuni reci, abstracte, fără imaginațiune sensibilă, fie ele orcât de bine rimate și împărțite în silabe ritmice și în strofe, totuș nu sunt și nu pot fi poezie, ci rămân proză – o proză rimată.

Pentru a demonstra acest adevăr – demonstrațiune cu atât mai importantă cu cât din ignorarea lui multe din poeziile noastre nici nu intră în categoria operelor de artă, ci sunt proză stricată prin rime, vom intra în câteva

amănunte ale producțiunilor adevărat poetice și vom arăta cum o sumă de particularități esențiale ale poeziilor frumoase se explică numai pe baza aceluia adevăr.

Poetul, chemat a deștepta, prin cuvintele ce le întrebuințează, aceleași imagini sensibile în conștiința auditorului, ce trebuie să le aibă el în fantazia sa, are a se lupta cu o primă greutate foarte însemnată: cu pierderea crescândă a elementului material în gândirea cuvintelor unei limbi. La început cuvintele corespundeau unei impresii sensibile, și cine le auzea atunci își reproducea prin ele acea imagine materială din care se născuseră. Cu cât înaintează însă limba, cu cât experiența se întinde pe mai multe sfere și cuprinde cunoștința a tot mai multe obiecte de acelaș fel, cu atât cuvântul ce le exprimă devine mai abstract, caută a se potrivi cu toată suma de obiecte câștigată din nou, pierde una câte una din amintirile sensibile de mai nainte și, devenind o noțiune generală, se ridică pe calea abstracțiunii spre sfera științei, însă se depărtează în proporție egală de sfera poeziei. Să luăm, d.e., cuvântul *eminent*. Când zice astăzi cineva „inteligență eminentă”, nu leagă nici o imagine sensibilă cu aceste cuvinte. Altfel a fost în vechime, în acea vechime romană, care a întrebuințat pentru prima oară cuvântul *eminent*. *Eminens* sta în legătură cu vechiul *meno*, care însemna a fi înălțat, a se ridica peste un nivel dat; de unde cuvântul *mensa*, care mai

înainte vrea să zică orce ridicătură, masă, bancă, scenă pentru vinderea sclavilor etc.; *eminere* arată o ridicătură mai frapantă decât celelalte, scoasă la iveală dintre toate, și *eminens* cuprindea dar pe atunci o imagine sensibilă foarte semnificativă. Astăzi a dispărut elementul material din concepțiunea acestui cuvânt, *eminent* este o noțiune exclusiv intelectuală. *Eminens* cel vechi putea să fie o expresie poetică, *eminentul* de astăzi este o expresie esențial prozaică.

Ceea ce s-a întâmplat cu *eminens* s-a întâmplat cu cele mai multe cuvinte ale limbei române și a tuturor limbilor indo-europene: cuprinsul lor, în procesul psihologic al formării noțiunilor, a devenit așa de eteric, încât nu mai posedă decât o slabă amintire de sensibilitate.

Ce importanță are această eterizare pentru știință am arătat cu altă ocaziune. Rezultatul însă pentru artă este că poetul nu mai poate întrebuința toate cuvintele limbei simplu, așa precum sunt admise astăzi pentru însemnarea obiectelor gândirii lui, ci trebuie sau să le ilustreze cu epitete mai sensibile, sau să le învieze prin personificări, sau să le materializeze prin comparațiuni, în orce caz însă să aleagă, dintre toate cuvintele ce exprimă aproape același lucru pe acele care cuprind cea mai mare doză de sensibilitate potrivită cu închipuirea fantaziei sale.

Dacă, precum am arătat, prin progresul logic al inteligenței limbistice într-un popor,

gândirea cuvântului, care gândire avea la început trup și suflet, și-a pierdut cu timpul trupul și și-a păstrat numai sufletul, un suflet rece și logic, oglindă credincioasă a rațiunii omenești, poetul trebuie mai întâi de toate să încălzească acest product și să resusciteze în imaginațiunea auditorului trupul evaporat din vechile concepțiuni de cuvinte.

1. Să privim acum mai cu de-amănuntul mijloacele poetilor de a ne sensibiliza gândirea cuvintelor. Primul mijloc este alegerea cuvântului celui mai puțin abstract. Un exemplu va lămuri pe deplin această afirmare. Când zic „simt durere”, cuvintele sunt numai prozaice, fiindcă-mi dau o noțiune intelectuală, dar nu mă silesc a o întrupa; când zic „durerea mă cuprinde”, locuțiunea a devenit mai poetică, fiindcă verbul este mai expresiv, sau, cum se zice, mai pitoresc. „Durerea mă pătrunde, durerea mă săgeată” etc. sunt alte variațiuni corespunzătoare trebuinței de sensibilitate în cugetarea aceluiaș lucru. Și astfel vedem poeții preferând cuvintelor abstracte pe cele ce exprimă o gândire mai individuală și calități mai palpabile.

A. Mureșanu, în loc de a vorbi de armata turcească, de Rusia, de patria română, cuvinte cu totul prozaice, sensibilizează aceste noțiuni și zice:

*N-ajunse iataganul barbarei semilune
A căruia plăgi fatale și azi le mai simțim,*

Acum se vără cnuta în vetrele străbune,
Dar martor ne e Domnul că vii nu o primim!
Schiller, în *Moartea lui Wallenstein*, zice:

Pălăria
De amiral mi-ai smuls-o de pe cap.

Și în alt loc:

Cu ochi posomorât
Privesc ei pe străini în țara lor,
Și bine le-ar veni să ne trimită
Acasă cu un pumn de bani etc.

Camoës zice (*Lusiada*, cântul V):

După ce am trecut linia arzândă ce separă
lumea-n două.

Din aceeaș particularitate poetică se explică farmecul fabulelor lui La Fontaine. Obiectul acestor fabule este cunoscut din alți autori, poate nici unul nu este original al lui. Dar ceea ce este original în La Fontaine este acea alegere admirabilă de cuvinte, prin care în modul cel mai simplu se exprimă lucrurile în natura lor palpabilă:

Maitre corbeau sur un arbre perché
Tenait en son bec un fromage,
Maitre renard par l'odeur alléché etc.
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie etc.¹

¹ „Cumătrul corb, într-un copac cocofat

Shakespeare, modelul cel mai perfect pentru tot ce se va chema vreodată fantazie de poet se ferește până la exagerare de cuvinte abstracte și, dacă le întrebuințează, le pune totdeauna alături o imagine sensibilă.

Exemple se află pe fiecare pagină a operei sale. Să ne mărginim la câteva din cele traduse în românește, din *Macbeth*:

Să pot răsturna cu viteaza mea limbă
Orce te-ar depărta de la cercul de aur.

„Cercul de aur”, în loc de coroana regală,
la care aspiră Macbeth.

La finele actului I zice Macbeth:

Sum deplin hotărât: întins e orce nerv
Spre teribila faptă.

În actul III, scena I:

... eu sum rădăcina
Și tatăl multor regi.

În scena 4:

Am înotat în sânge atâta de departe,
Încât de-a mă întoarce tot așa greu îmi vine
Cât de-a merge înainte. În cap îmi clocotesc
Curioase gânduri. Etc., etc.

Ținea în plisc o bucată de cașcaval,
Cumătrul vulpoi, de miros ațâfat etc.
Deschide pliscul mare, prada lasă să-i scape” etc. (fr.)