Şerban AXINTE

Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide“, Iaşi
„Alexandru Philippide“ Institute of Romanian Philology, Iassy

Conceptul estetic maiorescian şi teoria romanului „poporan”

Maiorescu's aesthetic concept and the theory of the „poporan“ („people-oriented“) novel

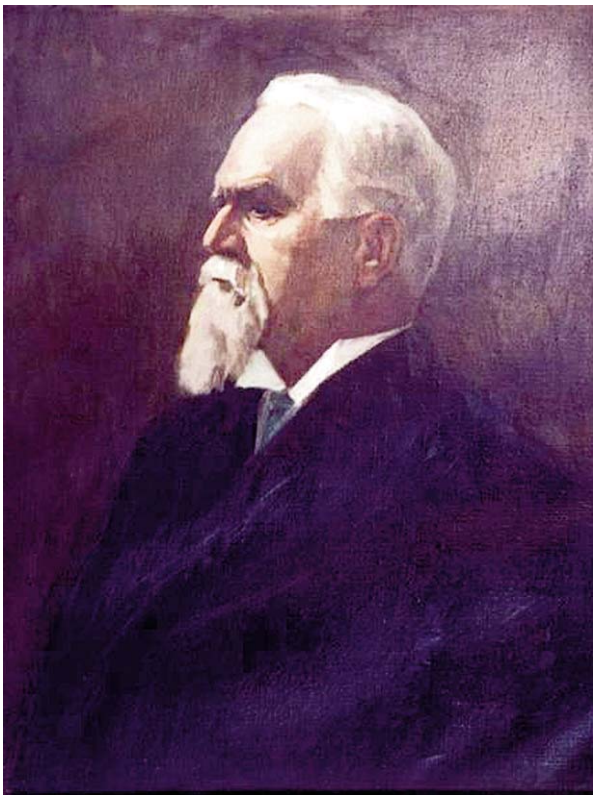
Titu Maiorescu played a decissive and determining role in the development of literature and literary thinking, a role which cannot be denied, as one cannot deny or minimize the significance of any founder. His aesthetic ideas have not remained in the field of abstract speculations, as they have influenced and shaped the artistic conscience of numerous writers. The present study aims to be a reconstruction of Maiorescu's aesthetic ideology, comprising also one of the first poetics of the novel in Romanian literature. The theory of the „poporan“ („people-oriented“). novel has a special importance in the history of the theoretical development of the hereby discussed literary genre, despite the fact that it has been severely and rightfully contested. Even though the poetics of the novel has not evolved in the direction indicated by the critic, Maiorescu's critical and theoretical attitude has had an essential contribution to the generation and designing of one of the most ample and intense debates in the history of Romanian literature.

Keywords: Romanian literature, Titu Maiorescu, aeshetics, poetics of the novel, „poporan“ („people-oriented“) novel

Institution's address: str. Th. Codrescu, nr. 2, Iaşi, România, tel./fax: +40-332.267.597

Personal e-mail: *serbanaxinte2002@yahoo.com*

O critică „judecătorească”



Concepţiile critice şi estetice ale lui Titu Maiorescu s-au bucurat în epocă de o audienţă cu un spectru foarte larg şi divers. Contemporanii fondatorului „Junimii”, divizaţi în adulatori/ discipoli şi adversari ideologici au văzut în acesta fie pe liderul de necontestat al unei „direcţiei noi”, obligatoriu de urmat, fie pe cel mai însemnat partener de polemică. Titu Maiorescu a intrat în istorie odată cu primul său gest cultural public. A avut avantajul unei poziţii sociale care i-a permis să-şi pună în practică vocaţia de întemeietor şi să-şi susţină punctele de vedere, nu de puţine ori, incomode. A mai avut de partea sa multe dintre atributele intelectualului desăvârşit. Nu în ultimul rând, a fost cel care a declanşat „prima bătălie canonică”[1] din istoria literaturii române. Meritele sale au fost subliniate de majoritatea cercetătorilor interesaţi de natura, instituirea şi metamorfoza spiritului critic în spaţiul românesc.

S-a discutat cu pasiune despre actualitatea lui Maiorescu, despre moştenirea lăsată posterităţii, despre necesitatea revenirii la el. S-a ajuns şi la situaţia în care

mai multe postulate teoretice au fost acceptate şi asimilate asemenea unor legi imuabile, stabile şi definitive. Bineînţeles, din comentariile referitoare la personalitatea intelectualului român nu au putut să lipsească adjective precum „olimpian", „distant", „aulic". Aceste calificative, puse la îndoială parţial de Alexandru Paleologu[2], au avut un rol semnificativ în instaurarea prestigiului şi autorităţii maioresciene. Întotdeauna imaginea construită sau auto-construită potenţează valoarea obiectivă a operei.

Rolul decisiv şi determinant pe care l-a avut Maiorescu în dezvoltarea literaturii şi a gândirii literarului nu poate fi contestat, cum nu poate fi negată sau minimalizată importanţa nici unui întemeietor. Ideile sale estetice nu au rămas doar în sfera teoretizărilor abstracte, ci au influenţat şi modelat decisiv conştiinţele artistice ale unor scriitori precum M. Eminescu sau I. L. Caragiale, ca să amintim doar numele cele mai mari. Titu Maiorescu a înlesnit apariţia unor opere de mare creaţie, prin intermediul cărora literatura română a putut să-şi reclame existenţa.

În ciuda acestor adevăruri, concepţiile critice şi estetice maioresciene nu au o valabilitate eternă, decât în măsura în care anumite idei generale şi oarecum simpliste se pot recunoaşte şi în alte formulări cu intenţionalitate diferită. Absolutizarea criticului, valorizarea exagerată a operei sale de către unii exegeţi l-a determinat pe G. Călinescu să afirme următoarele: „Titu Maiorescu a fost o puternică personalitate şi o figură culturală capitală a României noi. El a creat stilul abstract al discuţiei şi a personificat judecata critică implacabilă. Atitudini maioresciene se vor întâlni şi mai înainte, Maiorescu le va da însă forma tipică. Opera lui scrisă este însă, orice s-ar spune, restrânsă şi, scoasă din condiţiile istorice ale culturii noastre, de un caracter pronunţat didactic. Titu Maiorescu a fost prin urmare un mare profesor. S-a spus că el, întorcându-se în ţară, a făcut un sacrificiu mare, că în străinătate ar fi devenit un om însemnat, universal. Noi ne îndoim de asta. În Germania Maiorescu găsea cinci sute de inşi ca el, la noi însuşirile lui spirituale şi de caracter însemnau un moment istoric. Ca să fi izbutit în Occident, în sensul creaţiunii, Maiorescu ar fi trebuit să aibă geniu. Tocmai acest lucru îi lipsea"[3]. Şi Alexandru Paleologu are fără îndoială dreptate: „critica lui Maiorescu a fost salutară la vremea ei tocmai pentru că a fost « judecătorească », dar pentru noi ea nu mai poate fi astăzi un model. A fost o lecţie de gust, măsură şi raţiune pentru contemporanii lui, dar nu e şi una de critică pentru noi. Ceea ce rămâne extraordinar de viu şi actual (în sensul de permanent) sunt atitudinea şi stilul lui polemic […] pagini inegalabile de ironie şi maliţie flegmatică, de tactică a circumscrierii, de artă portretistică, de strânsă formulare superior sentenţioasă"[4].

Aşadar, noutatea aparentă a ideilor propuse de autorul *Criticelor* trebuie înţeleasă şi analizată prin raportare la performanţele culturii române aflată încă în perioada de pionierat. Întorcându-ne la canonul vremii, doar curentul tradiţionalist de la „Dacia literară" şi ideologia lui Ion Heliade-Rădulescu ar putea fi considerate astăzi singurele repere premergătoare lui Maiorescu, în ceea ce priveşte gândirea teoretică a literaturii. Ne referim, firesc, la ceea ce a păstrat istoria literară până la un moment dat, nu la omisiunile regretabile datorate unor factori mai puţin cunoscuţi. Exemplul lui Radu Ionescu este concludent în acest sens.

Un critic al culturii

Intelectualul de mare ţinută nu a fost şi un critic literar de profunzime. Şi asta din cauză că iniţial i-a lipsit obiectul de studiu. A început prin a fi un critic al culturii şi abia după apariţia unui număr satisfăcător de scrieri de valoare certă a devenit şi critic literar, în sensul actual al termenului. Pentru el critica a avut în primul rând o funcţie sanitară, adaptată necesităţilor imediate. Dogmatismul maiorescian a impus demersului o bătaie scurtă, utilitară. A fost deschis un drum pe care ulterior nu a mai păşit nimeni. Pe plan european ideile lui Titu Maiorescu erau deja depăşite, istoricizate în momentul afirmării lor în cultura română. Potrivit lui Alexandru Dobrescu, valorile de după 1870 reclamau instrumente critice mai complexe, apte să sondeze adâncimile. „Acţiunea lui Maiorescu dobândeşte o sumedenie de calităţi de excepţie; este revoluţionară, comprehensivă, chiar analitică pe alocuri. Şi asta deoarece nu avea în epocă termeni de comparaţie. Fiindcă, unică, era, natural, şi cea mai adecvată. Îndată însă ce termenii de comparaţie încep să apară, elementaritatea şi inadecvarea ei ni se impun cu puterea evidenţei"[5].

Nu vom încerca să depistăm exhaustiv sursele de influenţă ale concepţiei maioresciene. Foarte mulţi cercetători, printre care Tudor Vianu, Licu Pop, Mircea Florian, Eugen Lovinescu, Liviu Rusu, E. Todoran, Liviu Petrescu, Nicolae Manolescu, Petru Ursache ş.a., s-au exprimat deja pe larg în legătură cu acest subiect. Ne vom limita doar la numirea celor mai importante puncte de convergenţă dintre opera universală a ideilor şi transpunerea acesteia în discursul critico-estetic de faţă.

S-a spus despre Titu Maiorescu că ar fi naturalizat unele idei consacrate cu decenii înainte în spaţiul apusean. Nu este întrutotul aşa. În absenţa unui sistem propriu, acesta a recurs la sinteză. A preluat o serie de elemente existente în operele unor gânditori precum Herbart, Kant, Schopenhauer sau Hegel, preluarea fiind precedată de selecţia segmentelor compatibile şi complementare, proprii sistemelor filosofice autonome avute în vedere. Criticul român nu a fost pe deplin nici

kantian, nici herbartian, nici schopenhaurian şi, mai ales, nu a fost deloc hegelian. Lectura în paralel a studiilor maioresciene şi a operelor filosofice „sursă" relevă faptul că românul nu şi-a însuşit pur şi simplu anumite concepte sau formule, ci le-a nuanţat până la deformare creatoare. Deşi influenţele sunt vizibile, uşor detectabile, iar unele construcţii chiar izbitor de asemănătoare cu cele genitoare, se poate observa intervenţia tacită ce individualizează. Vom recurge la câteva exemple, fără a încerca haşurarea întregului spectru filosofic în cauză. Scopul lucrării de faţă este cu totul altul.

Despre o pretinsă filiaţie hegeliană a ideilor

S-a discutat foarte mult despre aşa-zisul hegelianism al lui Maiorescu. Transcriem aici pasajul prin care se deschide *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*: „Poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul; în deosebire de ştiinţă, care se ocupă de adevăr. Cea dintâi şi cea mai mare diferenţă între adevăr şi frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă"[6]. Opunem definiţiei de mai sus cuvintele lui Hegel: „Spunând că frumuseţea este ideea, am spus totdeauna că frumuseţe şi adevăr sunt unul şi acelaşi lucru. Adică frumosul trebuie să fie adevărat în el însuşi. Dar, privite mai de aproape, adevărul şi frumosul se deosebesc unul de altul. Anume: adevărată este ideea în sine şi conform principiului ei general, şi când e gândită ca atare. Atunci obiectul gândirii nu este existenţa exterioară a ideii, ci, în aceasta, e numai ideea generală. Dar ideea trebuie să se realizeze pe sine şi în chip exterior şi să câştige existenţa determinată, prezenţa ca obiectivitate naturală şi spirituală. Adevărul, care e adevăr ca atare, există şi el. Întrucât adevărul în această existenţă exterioară a lui există nemijlocit pentru conştiinţă, iar conceptul rămâne nemijlocit în unitate şi fenomenul lui exterior, ideea este nu numai adevărată, ci este şi frumoasă. Astfel frumos se determină pe sine ca răsfrângere sau *reflectare sensibilă ideii*(s.n)". Aşadar, nu poate fi vorba de o suprapunere a celor două concepţii. Îi desparte modul diferit de a înţelege relaţia dintre idee şi formă. Hegel era convins că între acestea două există o unitate originală, ideea fiind cea care se răsfrânge în manieră sensibilă, în vreme ce autorul *Criticelor* imprimă un caracter dual raportului idee – materie sensibilă.

Tudor Vianu este cel care a afirmat prima dată hegelianismul lui Maiorescu, opinie preluată necritic ulterior de foarte mulţi cercetători. Esteticianul român interbelic îşi întemeiază observaţia pornind tocmai de la definiţia maioresciană a frumosului citată de noi mai sus. El consideră că aceasta este adaptarea renumitei formule a lui Hegel: un critic al culturii *das sinnliche Scheinen der Idee*. Liviu Rusu combate cu argumente solide pretinsa filiaţie hegeliană a ideilor lui Maiorescu şi demonstrează independenţa totală dintre cele două modele de gândire. Caracterizarea frumosului ca sinteză dintre sensibil şi inteligibil, crede Liviu Rusu, se va menţine în decursul veacurilor. „O regăsim la Platon, apoi în timpul Renaşterii. O regăsim la Kant: « poetul îndrăzneşte să exprime sensibil idei raţionale […] cu o plinătate pentru care în natură nu se găseşte exemplu adecvat », o regăsim la Goethe, iar la Schiller, între multe altele, găsim următoarea formulare: « frumosul este produsul potrivirii dintre spirit şi simţuri »"[8]. Şi esteticianul din care am citat îşi împlineşte „cursul de filozofie" despre frumos cu numeroase alte exemple, toate în sprijinul ideii că esenţa gândirii maioresciene nu e hegeliană, ci se revendică de la nişte adevăruri eterne trecute, adăugăm noi, printr-un filtru personal, sintetic şi analitic. Demn de remarcat este faptul că Tudor Vianu însuşi îşi anulează la un moment dat propria convingere sintetizată în fragmentul la care ne-am referit. El afirmă că „ideea manifestată în materie sensibilă nu este ideea hegeliană, logosul universal, conţinutul spiritual al lumii. Ideea pentru Maiorescu este numai conţinutul limitat al conştiinţei umane, în latura ei afectivă şi că poezia nu mai are pentru gânditorul nostru o semnificaţie metafizică, ci o simplă semnificaţie psihologică. Se ştie că filosoful german nu facea în opera sa concesii subiectivismului şi psihologismului.

Dualitatea conţinut-formă le-a sugerat altor cercetători apropierea de Herbart, cel ce consideră că în opera de artă creatorul trebuie să aibă mai întâi gândul principal, apoi creaţia artistică în mintea lui şi pe urmă să fie realizată în amănunt. A. Calafeteanu observă că esteticianul român nu este de acord cu formalismul lui Herbart, nedând prioritate formei în dauna conţinutului şi iniţiind teoria esteticii-critice a combaterii formelor fără fond. De la Herbart împrumută însă concepţia referitoare la scopul filosofiei, acela de a propune noţiuni clare ce exclud contradicţia, reliefând în acelaşi timp imaginea unei lumi în care armonia de dincolo de aparenţe trebuie descoperită prin activitatea critică a spiritului. De altfel, există dovezi clare referitoare la rolul pe care l-a avut J. F. Herbart în formarea lui Maiorescu (trimiterile din *Jurnal*, traducerea unor fragmente din opera filosofului amintit).

În ciuda faptului că a fost demonstrată natura intelectuală antihegeliană a mentorului *Junimii*, numeroase cercetări au continuat să susţină contrariul. Întreaga discuţie îşi află utilitatea doar dacă se speră ca prin explorarea influenţelor să se facă automat şi un examen hermeneutic al concepţiilor avute în vedere.

Unii cercetători au reclamat greutatea stabilirii filiaţiilor ideilor lui Maiorescu, din cauză că acesta nu şi-a dezvăluit izvoarele teoretice. Credem că practica la care a recurs junimistul nu este una lipsită de

importanţă sau fără un scop precis. Titu Maiorescu chiar nu a vrut să fie considerat herbartian, schopenhaurian, hegelian sau kantian. Cu alte cuvinte, nu a vrut să fie subordonat, plasat în orizontul filosofic al cuiva, nu a vrut să depindă de un curent sau de un sistem anume. Era pe deplin conştient de rolul său autoimpus, acela de a călăuzi acţiunea de transformare a societăţii şi culturii româneşti. Simion Ghiţă are, fără îndoială, dreptate: „deşi n-a creat un sistem şi nici o concepţie originală şi unitară pentru explicarea lumii, el a avut o viziune organică asupra omului şi a culturii pe baza căreia a întreprins *acţiunea de transformare modernă a culturii române* (s.n.)". Considerăm că, în cazul lui Maiorescu importante sunt concepţiile despre artă, fundamentele criticii şi rolul determinant al acesteia pentru dezvoltarea creaţiei literare autohtone.

Emoţia impersonală

În ceea ce priveşte concepţia despre artă, criticul crede că aceasta e altceva decât o frumoasă mijlocire a moralei, a politicii sau a ştiinţei. Atitudinea celui ce contemplă frumosul este independentă de atitudinea utilitară a sufletului ce presupune scopuri precise şi efort orientat întru împlinirea acestora: „tot ce este produs al reflecţiei exclusive, politica, morala, teoriile ştiinţifice […] nu intră în sfera poeziei, şi orice încercare pentru aceasta a fost o eroare. […]. Nu că poezia ar fi nedemnă de reflecţia ştiinţifică sau reflecţia ştiinţifică nedemnă de poezie: dar aceste sfere provin din operaţiuni aşa de radical deosebite ale minţii omeneşti, încât confruntarea lor este cu neputinţă"[12]. Arta stabileşte un raport nou între individ şi lume, altul decât cel utilitar sau de cunoaştere. Cu aproape un secol mai înainte de apariţie studiului *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, Immanuel Kant considera contemplaţia ca fiind indiferentă cu privire la existenţa obiectului, deoarece interesul pentru realitatea acestuia trezeşte interesul fie pentru categoria *binelui mijlocit* (a utilului), fie pentru aceea a „*binelui absolut*, binele moral, care cuprinde în sine interesul suprem"[13]. Plăcerea estetică e pur contemplativă, nu manifestă interes pentru obiect, în vreme ce judecata morală e practică. Contemplaţia e străină de cunoaştere, nu se îndreaptă spre concepte. Judecata de gust nu este judecată de cunoaştere, nu se întemeiază pe concepte. Teoria kantiană se înrudeşte (are puncte de convergenţă) cu cea a lui Schopenhauer. Acesta consideră că în faţa operei de artă individul devine „subiect pur", eliberat de tirania voinţei şi de aparenţa înşelătoare a cunoaşterii logice. În contact cu opera de artă omul trăieşte acel „ein reinesunisteressiertes Wohlgefahlen", adică „dezinteresarea", uitarea de sine şi contopirea cu obiectul contemplării. În expresia lui Maiorescu emoţia (estetică) îl face pe om să uite de sine, să trăiască *emoţia impersonală*: „ştiinţa nu are nicăieri repaus şi niciodată sfârşit. […]. În această stare a inteligenţei active se coboară arta ca o mângâiere binefăcătoare. Ea pretinde atenţia neliniştită şi agitată spre infinit şi, înfăţişându-i o idee în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniştea contemplativă şi repaus intelectual. Poezia în special trebuie să ne manifesteze idei cu început şi cu sfârşit şi să dea astfel o satisfacţie spiritului omenesc"[14]. Aşadar, situată între cele două sfere, utilitară şi de cunoaştere, arta este *une noble inutilité*, este expresia unei libertăţi supravegheate (aparent paradoxal) prin reguli ferme, imuabile. Licu Pop subliniază ideea de bază a esteticii maioresciene: „autonomia celor trei valori cardinale ale culturii: adevărul, binele, frumosul angajează în chip deosebit sufletul nostru"[15].

Iluzia realităţii

Odată definită trăirea estetică prin intermediul expresiei *emoţie impersonală*, Maiorescu atinge şi problematica ficţiunii, văzută ca *iluzie conştientă*. Este operată o disociere netă între lumea artei şi lumea din jur. Lumea artei este ideală deoarece reprezintă reflexul lumii închipuite, prin intermediul căreia omul are acces la impresia impersonală. „orice emoţie estetică […] face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunii ideale"[16]. Aşadar, arta trebuie să dea iluzia realităţii. Emoţia impersonală e provocată de părăsirea planului realităţii în favoarea ficţiunii şi a iluziei. Arta e un mijloc de purificare, „un exerciţiu al facultăţilor noastre pure; […] implică un anumit grad de asceză"[17].

În articolul dedicat comediilor lui I. L. Caragiale, Maiorescu adaptează concepţia de mai sus la specificitatea obiectului său de studiu: „De la noi, spectatorii, trebuie să cerem, ca înaintea unei opere de artă să ne prezentăm dispuşi, nepervertiţi, fără intenţiile străine artei. Căci, dacă artistul nu este totdeauna capabil de a lucra, ci trebuie să fie inspirat, nici spectatorul nu este în fiece moment capabil de a primi o impresie estetică; poate unii nu sunt capabili niciodată şi cine la o piesă de teatru nu-şi poate uita grijile sale personale, sau legăturile sale de partid politic, sau catehismul său de morală convenţională, acela să nu se mai amestece în ale artei. […]. Orce concepţie artistică este în esenţa ei ideală, căci ne prezintă reflexul unei lumi închipuite. Prin chiar aceasta ne produce caracteristica impresiei personală"[18]. Aceeaşi idee este reluată şi în *Eminescu şi poeziile lui* (1889), studiu ce-i permite autorului să stabilească o relaţie între problematica geniului şi *impersonalitatea creatorului*.

Am văzut că dimensiunea polemică constituie unul dintre elementele de rezistenţă ale acestei opere

preponderent de atitudine. Aşa că adversarilor trebuie să li se recunoască meritul de a fi contribuit în mod direct la naşterea şi propagarea unor anumite idei.

Toate schimbările avute în vedere, toate ideile novatoare ce presupuneau dezvoltarea literaturii autohtone prin exercitarea în prealabil a unei acţiuni sanitare de descurajare a mediocrităţilor, efortul de fixare a limbii române literare, problematica adevărului din zona ştiinţei şi a istoriei, campania împotriva formelor fără fond, autonomia artei, cu toate nedumeririle iscate de aceasta nu puteau să nu stârnească animozităţi în epocă. Printre adversarii lui Maiorescu îi putem recunoaşte pe Aron Densuşianu, cel care i-a intentat criticului un proces revuistic de plagiat după Vischer, pe George Barițiu şi Iosif Vulcan, amandoi deranjaţi de pretenţiile unei scrieri corecte în limba română, pe B. P. Haşdeu, autorul unor farse celebre, pe V. A. Urechea, vizat direct în *Beţia de cuvinte* (1873) şi, bineînţeles, pe C. Dobrogeanu-Gherea, cel cu care Titu Maiorescu a întreţinut o polemică de răsunet, profitabilă cultural.

C. Dobrogeanu-Gherea cu a sa critică „ştiinţifică" s-a situat aparent la antipodul convingerilor lui Maiorescu. Aparent, pentru că, din punctul de vedere al esteticii moderne, cele două atitudini nu mai sunt divergente, ci chiar complementare. Cercetătorul Virgil Vintilescu, cel ce a analizat în detaliu polemica Maiorescu – Gherea, susţine: „Faptul că Titu Maiorescu reprezintă o etapă mai veche a esteticii şi criticii literare (« metafizică şi judecătorească »), iar C. Dobrogeanu-Gherea era exponentul esteticii şi criticii moderne, analitice, nu-i situează întotdeauna pe cei doi polemişti la poli opuşi, nu se găsesc pe poziţii ireconciliabile. Dimpotrivă, există situaţii când se completează reciproc, chiar dacă discută de pe poziţii diferite, iar ceea ce nouă ne apare, obişnuit, ca fiind o confruntare nu este, în realitate, decât o dezbatere în stil polemic ce merge adesea până la îmbogăţirea, nuanţarea şi precizarea noţiunilor"[19]. În cele ce urmează vom prezenta sintetic doar elementele concludente pentru lucrarea de faţă ale acestei dispute. Ele vizează conceptul de critică şi problematica personalităţii versus impersonalităţii artei.

Polemica Maiorescu – Gherea

După cum am mai afirmat, pentru Maiorescu critica era un instrument pentru transformarea societăţii şi a culturii româneşti. Avea, potrivit lui Vladimir Streinu, „un rol social de supraveghere"[20]. Polemica cu Gherea s-a declanşat în momentul în care junimistul a declarat, după paisprezece ani de la publicarea studiului *Direcţia nouă în poezia şi proza română* (1872), încheierea misiunii criticii de negare, numită şi „sinteză generală în atac". Replica la *Poeţi şi critici* (1886) s-a lăsat aşteptată doi ani. C. Dobrogeanu-Gherea combate ideea abandonării criticii, dezavuând însă „metoda veche greşită" al cărei reprezentant ar fi fost Maiorescu: „această direcţie nu este a criticii moderne, ci a criticii care a fost în Franţa la începutul veacului. Critica se credea pe atunci judecătorul chemat a judeca pe scriitori şi operele lor. Critica dădea sentinţe, împărţea titluri: cutare operă e bună, cutare rea; cutare magistrală, sublimă, genială; cutare stupidă"[21]. Diferenţa dintre cele două opinii este cauzată de modul contrar de înţelegere a expresiei *critică generală*. În realitate, ambii erau susţinătorii criticii estetice, analitice, focalizată pe operele literare. I-a mai despărţit amplitudinea culturală şi capacitatea de revelare a subtilului. Totuşi, concepţiile celor doi au devenit în timp repere veritabile pentru critica literară românească din secolul al XX-lea. „Orientarea […] spre critica estetică a determinat un număr important de critici să-şi declare ascendenţa din sistemul general al criticii maioresciene, însă practic metodele gheriste n-au fost evitate"[22].

În ceea ce priveşte *teoria emoţiei impersonale*, aceasta a fost adusă în discuţie de către Titu Maiorescu în mai multe studii, printre care, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, *Despre progresul adevărului în judecata lucrărilor literare* (1883), *Comediile d-lui I. L. Caragiale* (1885) *Poeţi şi critici* (1886) şi *Contraziceri?* (1892). Ponderea acordată subiectului este diferită de la caz la caz, în funcţie de problematica principală avută în vedere. Criticul trebuia să intervină pentru a lămuri o chestiune de mentalitate, şi anume, legătura dintre artă şi morală. Literatura trebuie să aibă un rol moral, fără a se distanţa de specificul artei. Cu alte cuvinte, chiar dacă un scriitor se inspiră din realitatea lumii înconjurătoare, ceea ce rezultă nu poate fi o copie a acesteia. Realitatea trebuie recreată prin ficţiune. Actul artistic este condiţionat de capacitatea imaginativă a autorului de a oferi realului alternativa *ficţiunii ideale*. Emoţia impersonală anulează egoismul. Înălţarea impersonală, interpretează Virgil Vintilescu, „apare ca o condiţie absolută a oricărei imagini artistice şi de aceea « tot ce o împiedică şi o abate este un duşman al artei, îndeosebi al poeziei şi al artei dramatice »"[23] În virtutea acestui crez, Maiorescu respinge categoric acuzaţiile de trivialitate aduse comediilor lui Caragiale, acuzaţii iscate de confuzia (atât de răspândită în secolul al XIX-lea) dintre artă şi realitate. În articolul *Poeţi şi critici* sunt amintiţi factorii subiectivi ce-i individualizează pe unii creatori în raport cu alţii. Aceşti factori sunt dependenţi de voinţa reinventării realităţii: „poetul este mai întâi de toate o individualitate. De la aceleaşi obiecte chiar, despre care noi toţi avem o simţire obişnuită, el primeşte o simţire aşa deosebit de puternică şi aşa de personală în gradul şi în felul ei, încât în el nu numai că se acumulează simţirea până a sparge limitele unei simple impresii şi a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăşi

această manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet”[24]. Ceea ce provine din exterior se răsfrânge deformat şi creator prin prisma individuală.

În *Personalitatea şi morala în artă*, C. Dobrogeanu-Gherea încearcă să demonstreze că articolele *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, respectiv *Poeţi şi critici* conţin idei divergente, teoria *emoţiei impersonale* fiind, în aparenţă, incompatibilă cu cea a *caracterului personal al creaţiei*. Că nu este aşa o dovedeşte şi E. Lovinescu urmărind atent textul maiorescian: „poetul este impersonal în perceperea obiectului, uitându-se pe sine şi concentrându-se în obiect până la descoperirea « tipului », a ideii platoniciene ce se ascunde într-însul; după perceperea obiectivă, urmează însă operaţia de redare, de expresie, care nu poate fi decât personală”[25]. Criticul de la „Sburătorul” îi recunoaşte lui C. Dobrogeanu-Gherea meritul de a fi întemeietorul criticii moderne româneşti, a metodei analitice. Îi recunoaşte totodată vigoarea polemică rar întâlnită după aceea. Nu-i iartă însă acestuia caracterul confuz al terminologiei la care recurge, după cum nu omite din caracterizarea sa lipsa expresiei şi a talentului literar, motiv pentru care critica antimaiorescianului militant nu mai poate fi citită după o vreme. Polemica dintre cei doi a continuat până când Titu Maiorescu nu a mai dat curs invitaţiilor lansate de Gherea la dezbatere publică, dar nu înainte de a-şi reafirma punctul de vedere-replică, mai clar şi mai nuanţat, în *Contraziceri?*, unul dintre cele mai convingătoare articole maioresciene, în ciuda faptului că a fost şi este mai puţin frecventat de exegeţi. Apariţia textului mai sus amintit i s-a datorat aproape exclusiv lui Gherea, cel ce a pus continuu sub semnul întrebării valabilitatea ideilor cuprinse în studiile enumerate şi a transformat contestaţia într-un instrument al cunoaşterii. Aşadar, rolul polemistului de la „Contimporanul” în clarificarea, nuanţarea şi promovarea conceptelor critico-estetice ale lui Maiorescu este de netăgăduit astăzi. Utilă pentru dezvoltarea spiritului critic s-a dovedit a fi şi continuarea, amplificarea acestei polemici de către discipolii iniţiatorului *Direcţiei noi*.

Verbul *a întemeia* conţine în sine o contradicţie. Dicţionarele îl găsesc sinonim cu *a constitui*, *a înfiinţa*, *a organiza* etc. Toate variantele trimit la ideea de început absolut. Dar aşa ceva nu există cu adevărat. Orice întemeiere îşi află originea într-un artefact, în ceva istoricizat, neproductiv, ieşit complet din uz. Orice întemeiere urmează unei negări radicale. Această realitate cu valabilitate universală l-a îndreptăţit pe Nicolae Manolescu să afirme că: „structura însăşi a operei lui Maiorescu este contradictorie: spiritul « religios » al întemeietorului îi răspunde spiritului « polemic » al celui care neagă”[26]. În acest fel se justifică atitudinea în doi timpi a criticului de la *Junimea*. Contradicţia ne apare ca fiind naturală, chiar necesară. Ceea ce, luat în amănunt poate fi înţeles ca un paradox, per ansamblu ilustrează însăşi ideea de coerenţă.

Am ales să discutăm în capitolul de faţă doar conceptul critico-estetic maiorescian şi teoria emoţiei impersonale, deoarece acestea două furnizează cele mai multe date despre gândirea literarului şi despre situarea în raport cu lumea atât a scriitorului, posesor al conştiinţei artistice, cât şi a receptorului, posesor al disponibilităţii de a se lăsa recreat de lumea reinventată în prealabil de cel dintâi.

Scopul nostru este acela de a observa, interpreta şi valoriza gândirea lui Titu Maiorescu despre roman. Am discutat deja despre disproporţia cantitativă existentă la nivelul operei între criticul cultural Titu Maiorescu şi criticul literar cu acelaşi nume. Au fost clarificate cauzele acestei disproporţii. În mod obiectiv, nu existau suficiente scrieri de certă valoare pentru a fi examinate riguros. Ca să existe obiectul studiului era imperios necesar să se consume mai întâi acea perioadă a negării, numită şi „sinteză generală în atac”. O disproporţie cantitativă poate fi observată şi între scrierile ce tratează diferitele genuri şi specii. Suverană e poezia, urmată de poezia populară şi de arta dramatică. Genul epic este tratat mai puţin sistematic. În ceea ce priveşte specia romanescă, ea este discutată în treacăt doar în două intervenţii critice, prima, în ordinea apariţiei, fiind prea puţin cunoscută şi, în consecinţă, puţin examinată în literatura de specialitate. A doua se regăseşte în cunoscutul studiu *Literatura română şi străinătatea* (1882), una dintre primele lucrări de comparatistică. Indiferent de ponderea conferită de Maiorescu acestui subiect, nu putem pierde din vedere că avem de-a face cu o adevărată teorie a romanului, asumată şi chiar numită astfel. De altfel, Maiorescu este primul, după ştiinţa noastră, care foloseşte sintagma „teorie a romanului”. Radu Ionescu, autorul de drept al primei teorii coerente consacrate acestei specii, nu numai că nu foloseşte aceşti termeni, dar susţine că nu intenţionează să întreprindă nici un fel de teorie. Evident, nu trebuie să-l credem pe cuvânt. La Radu Ionescu, disimularea pusă în slujba persuasiunii contează cu asupră de măsură.

Teoria romanului „poporan”

Despre roman, Titu Maiorescu s-a exprimat mai întâi într-o lucrare concepută în limba germană, intitulată *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form*, publicată la Berlin în 1861. Deşi scrisă cu mai bine de douăzeci de ani înaintea apariţiei studiului *Literatura română şi străinătatea*, se poate observa cu uşurinţă că ideile afirmate în articolul din 1882, cel luat de regulă ca reper, au beneficiat de o perioadă lungă de germinaţie, chiar suspect de lungă dacă avem în vedere

similitudinile existente între cele două texte. Transcriem câteva rânduri edificatoare din primul studiu amintit: „Drama reproduce o acţiune. Aceasta nu trebuie să-l stimuleze pe erou din afară, ci se cuvine să purceadă firesc din caracterul lui, izvorând din necesitate. Prin trăsătura aceasta se deosebeşte drama de roman. […]. Prin urmare, drama şi romanul constituie contrarii. Eroul romanului, prin excelenţă pasiv este determinat de împrejurări; personajul principal al dramei, prin excelenţă activ, determină el însuşi împrejurările". La prima vedere pare o observaţie simplistă şi uşor în afara adevărului, trădând chiar o cunoaştere aproximativă a problematicii în cauză. Petru Ursache, unul dintre foarte puţinii comentatori ai studiului din care am citat, nu este de acord cu această posibilă percepţie: „Nu se poate spune că Titu Maiorescu avea superficiale cunoştinţe privind dezvoltarea romanului. Ceea ce trebuie amintit este că distincţia nu era dictată în ultimă instanţă de proveniența nobilă ori plebeiană a eroului, ci de posibilitatea dezvoltării caracterului: în dramă, întrucât personajul ne apare ca o individualitate independentă, caracterul poate căpăta o dimensiune nelimitată; pe când în roman el nu se conturează pregnant, având de întâmpinat opreliști de neînvins"[27].

Studiul *Literatura română şi străinătatea* conţine teoria propriu-zisă a romanului, a romanului „poporan" însă. Din start, autorul restrânge orizontul de aşteptare şi aria de investigaţie. În epocă, articolul a avut un mare răsunet, pentru că, trasându-se o linie de dezvoltare a romanului se indica şi o posibilă orientare viitoare a literaturii române în genere. Teoria ilustra cunoscuta concepţie junimistă a formelor fără fond. Maiorescu pornea de la unele traduceri din literatura română în limba germană, traduceri întreprinse de Carmen Sylva şi Mite Kremnitz din Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu, Slavici, I. Negruzzi, Gane etc, pentru a observa şi comenta „originalitatea lor naţională" şi prin filtrul reacţiilor critice apărute în presa germană. Opinia lui Maiorescu, susţinută şi de recenzenţii unor reviste, precum „Blätter fur literarische Unterhaltung", „Magazin fur die Literatur des Auslandes" sau „Gegenwart" era aceea că: „toţi autorii aceştia, părăsind oarba imitare a concepţiunilor străine, s-au inspirat de viaţa proprie a poporului lor şi ne-au înfăţişat ceea ce este, ceea ce gândeşte şi ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice. Acest element original al materiei, îmbrăcat în forma estetică a artei universale, păstrând şi în această formă ca o rămăşiţă din pământul său primitiv, a trebuit să încânte pe tot omul luminat şi să atragă simpatica lui luare-aminte asupra poporului nostru. Căci orice individualitate de popor îşi are valoarea ei absolută, şi îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întâmpină cu răsunet de iubire în restul omenirii ca o parte integrantă a ei"[28].

Maiorescu e încredinţat că romanul nu mai corespunde esteticii clasice reprezentată de tragedie. Aşadar, se simte dator să formuleze „un nou principiu estetic în privinţa romanului modern, în deosebire de tragedie"[29]. Acesta s-ar putea rezuma astfel: în tragedie protagonistul este activ, faptele sale pornesc din el însuşi şi-l conduc spre „catastrofa finală". Tragismul este cu atât mai clar şi mai somptuos cu cât persoana în cauză este mai liberă să-şi urmeze firea. Personajele tragediei nu pot avea o origine plebeiană, trebuie să fie regi sau eroi excepţionali, neîngrădiţi în tipare etnice. Prin contrast, în roman şi în nuvelă „persoana principală este în esenţă pasivă şi, departe de a stăpâni la început împrejurările, este ea stăpânită şi bântuită de ele şi trece prin conflicte tocmai din cauza întâmplărilor dinafară. De aceea, susţinem acum noi, subiectul propriu al romanului este viaţa specific naţională, şi personajele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a ţăranului şi a claselor de jos. Căci o figură din popor este de la început pusă sub stăpânirea împrejurărilor ca sub o fatalitate, ea poate fi pasivă fără a fi slabă, fiindcă înfăţişează în sine toată puterea impersonală a trebuinţei de clasă, şi, totodată exprimarea simţirilor şi a pasiunilor ei poate fi mai clară, fiind mai primitiv firească şi mai puţin meşteşugită prin nivelarea culturei înalte"[30].

Contestarea teoriei romanului „poporan"

Teoria din care am citat mai sus a fost amendată de mai mulţi critici, printre care, E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu şi Ovidiu Cotruş. Vom expune succint punctele de vedere ale acestora.

În urma lecturii teoriei de faţă E. Lovinescu ridică un set de întrebări ale căror răspunsuri se pot lesne ghici: „De unde comandamentul eroului pasiv ca singurul acceptabil pentru roman?", „De unde exclusiva aruncată puterii? Din lipsa de conflicte? Dar conflicte sufleteşti nu există? Regii nu pot suferi, în afecţiile lor umane, ca oricine?"[31]. Lovinescu deduce că dacă ceea ce crede Maiorescu ar fi adevărat harta epicii universale s-ar rezuma la nuvelele lui Slavici, la *Santa* lui N. Gane, la povestirile lui Bert Harte, la ideile rurale ale lui George Sand, sau la câteva lucrări ale lui Paul Heyse sau Fritz Reuter. Criticul combate teoria maioresciană cu argumentele propriilor sale concepţii despre roman şi despre procesul înnoirii literaturii. Se afirmă tranşant că ceea ce crede Maiorescu reprezintă o chestiune demult depăşită: „Problema nu mai există în ţările de veche formaţie şi de literatură seculară; ideile ţărăneşti în genul celor ale lui George Sand sunt în Franţa rare şi de un caracter particular. Ea nu mai persistă decât în literaturile începătoare şi la popoarele de o structură socială ne îndeajuns de fuzionată, cu un caracter etnic mai bine păstrat la ţărani decât la orăşeni. Dacă problema mai exista la noi, ea nu mai avea încă de pe

atunci nici o actualitate în literaturile străine: *nu se poate deci scoate o teorie a romanului universal bazat pe obligativitatea eroului pasiv de proveniență de jos* (s.n.). Arta este o expresie etnică prin fatalitatea înglobării psihologiei individuale în psihologia etnică; *valoarea ei rămâne însă de natură estetică* (s.n.)"[32]. Reacția de față este o reafirmare indirectă a teoriei lovinesciene despre sincronizare și citadinism în literatură.

Ovidiu Cotruș îi găsește lui Maiorescu neajunsul de a fi aplicat anticipat (fără s-o formuleze, firește) teoria sincronizării, situându-se astfel, în mod implicit, într-o perspectivă falsă din punct de vedere estetic, întrucât „această presupusă coincidență fericită nu-i dădea nici un drept să tragă concluzii asupra valorii artistice a operelor în cauză"[33]. Deoarece Maiorescu a operat generalizări pornind de la un număr irelevant de cazuri particulare, teoria acestuia despre romanul poporan nu poate fi, crede Ovidiu Cotruș, decât falsă, valoarea acesteia fiind doar ocazională, „revelatoare pentru abilitățile intelectuale ale criticilor, dornici să legitimeze sau să condamne o anumită modalitate artistică"[34].

Deși Pompiliu Constantinescu a fost un critic de esență maioresciană, nici el nu a putut să accepte vulnerabila teorie propusă de fondatorul *Junimii*. Și reacția lui este clară, fără echivoc, asemenea celor două luări de poziție prezentate mai sus. El observă că „teoria" romanului poporan nu este decât o simplă observație generalizată, nu o teorie în adevăratul înțeles al cuvântului. Și asta pentru că, foarte multe capodopere ale speciei aparținând unor scriitori precum Balzac, Stendhal, Dostoievski sau Proust, nu se integrează în categoria romanului poporan. „Gustul lui Maiorescu se pare că era limitat numai la o anumită zonă a romanului, și dintr-o preferință personală a scos o teorie cu pretenție de generalitate; […]. Pretinsa « teorie a romanului poporan », căreia Maiorescu îi dă valabilitate universală, ni se pare astăzi numai o simplă observație, și încă aplicabilă la un moment istoric al prozei noastre, care, într-adevăr, a excelat în opere cu personaje luate din mediul rural sau din cel al claselor de jos"[35].

De-a lungul timpului, au existat mai multe voci critice care au încercat să demonstreze valabilitatea actului teoretic maiorescian. Cel mai însemnat apărător al ideilor cuprinse în *Literatura română și străinătatea* a fost, în epocă, M. Eminescu, autorul unei recenzii la volumul *Novele din popor* al lui Ioan Slavici. Se știe că junimiștii erau oponenții cei mai înverșunați ai literaturii mai moderne promovate de revista „Literatorul" a lui Alexandru Macedonski. Un alt exemplu de concurență, dispută ce s-a dovedit benefică ambelor părți atât din punctul de vedere al creației ca atare, cât și din cel al gândirii literarului. Din tabăra maioresciană, Eminescu afirmă cu hotărâre că „terenul vieții naționale e singurul pe care pot răsări romane bune". Autorul articolului-recenzie procedează la o disjuncție între romanul poporan, teoretizat de Maiorescu, și romanele genealogice ale lui Émile Zola. Eminescu vorbește despre un roman al viitorului a cărui apariție se tot amână „până în momentul, în care poporul românesc însuși, ajuns la o stare ce i-o pregătesc patrioții, nu va mai putea fi un obiect destul de estetic pentru romanțieri și aceștia ar fi siliți a pescui în promiscuitatea San-Franciscului din America dunăreană"[36]. Iată o formulare bogată în nuanțe care trebuie citită în sens contrar. Doar așa poate fi înțeleasă adeziunea lui Eminescu la principiul combaterii formelor fără fond.

Într-una dintre cele mai aplicate lucrări dedicate lui Titu Maiorescu, Nicolae Manolescu demonstrează că unele acuze aduse teoriei romanului poporan nu sunt deloc întemeiate. Este de acord doar cu observația că întemeietorul *Junimii* nu citise suficiente romane moderne. În schimb, crede că pasivitatea eroului de roman are un alt sens, acela de predeterminare a eroilor de către împrejurări, condiții de clasă sau naționalitate. Maiorescu înțelegea prin slăbiciune, absența spiritului activ, fără a vorbi însă despre „lipsa de conflicte" din roman. Nicolae Manolescu susține că, din perspectiva statutului conflictelor, teoria maioresciană nu e greșită, mai ales dacă nu se pierde din vedere faptul că tragedia clasică este comparată cu romanul realist al secolului al XIX-lea. Un alt argument care a legitimat respingerea teoriei în discuție ține de specificul poporan și rural al romanului realist. Manolescu atrage atenția că Titu Maiorescu avea o cu totul altă perspectivă în 1882 asupra realității literare și se referea în exclusivitate la romanul epocii lui. E. Lovinescu și Pompiliu Constantinescu cereau romanului să tindă către citadin și să înfățișeze psihologii complicate. De aici, totalul dezacord între viziunile celor implicați în acest proces teoretic.

Teoria romanului „poporan" a lui Titu Maiorescu are o importanță aparte în istoria devenirii teoretice a speciei literare aflată în discuție. Chiar dacă gândirea despre roman nu a evoluat în direcția indicată de junimist, atitudinea critică și teoretică maioresciană a contribuit substanțial și determinant la generarea și conturarea uneia dintre cele mai ample și intense dezbateri din istoria literaturii române.

G. Călinescu a găsit în teoria lui Maiorescu un punct de plecare pentru propria sa concepție despre roman, exprimată, e adevărat, mult mai subtil. Atât E. Lovinescu, cât și Pompiliu Constantinescu au propus la rândul lor teorii ale romanului. Și pentru ei Maiorescu a fost un reper real, un model de gândire de care aceștia au fost nevoiți să se disocieze pentru a-și afla individualitatea. După părerea noastră, o anumită teorie se dovedește a fi la fel de importantă, indiferent dacă este acceptată în unanimitate sau dacă atrage după sine contestări vehemente și de durată. Valoarea ei rezidă tocmai din capacitatea intrinsecă de a stimula

gândirea. Cum ar mai fi fost oare posibilă teoria sincronismului dacă nu ar fi existat mai întâi cea referitoare la formele fără fond?

Note:

1. Nicolae Manolescu, *op. cit*, p. 359.

2. Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera*, București, Cartea românească, 2007, p. 181.

3. G. Călinescu, *Opere. Publicistică, III (1936-1938)*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2007, p. 546-547.

4.Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 183.

5. Alexandru Dobrescu, *Introducere în opera lui Titu Maiorescu*, București, Editura Minerva, 1988, p. 280.

6. Titu Maiorescu, *Critice*, București, Ediutura Minerva, 1989, p. 27.

7. G. W. Hegel, *Prelegeri de estetică*, volumul I, trad. D. D. Roșca, București, Editura Academiei R.S.R., 1966, p. 118.

8. Liviu Rusu, *Scrieri despre Titu Maiorescu*, București, Editura Cartea românească, 1979, p. 133-134.

9. Tudor Vianu, *Studii de literatura română*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, p. 153.

10. A. Calafeteanu, *Conceptul estetic și critic maiorescian*, București, Editura Romfel, 1996, p. 45.

11. Simion Ghiță, *Titu Maiorescu și filosofia europeană*, Galați, Editura Porto-Franco, 1995, p. 15.

12. Titu Maiorescu, *op. cit.*, p. 81.

13. Immanuel Kant, *Critica facultății de judecată* ….

14. Titu Maiorescu, *op. cit*, p. 49.

15. Licu Pop, *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu*, Sibiu, Institutul de arte grafice „Dacia traiană", S.A., 1942, p. 16.

16. Titu Maiorescu, *op. cit.* p. 306.

17. Am citat formularea lui Licu Pop, *op. cit.*, p. 17, care îl parafrazează pe Delacroix, inspirat la rândul său din Schopenhauer.

18. Titu Maiorescu, *op. cit.*, p. 309-310.

19. Virgil Vintilescu, *Polemica Maiorescu – Gherea*, Timișoara, Editura Facla, 1980, p. 7.

20. Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, București, Editura tineretului, 1969, p.67.

21. C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, ediție îngrijită de George Ivașcu, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 13.

22. Virgil Vintilescu, *op. cit.*, p. 108.

23. *Ibidem*, p. 112.

24. Titu Maiorescu, *op. cit.*, p. 315.

25. E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, București, Editura Minerva, 1972, p. 504-505.

26. Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, București, Editura Cartea Românească, 1970, p. 264.

27. Petru Ursache, *T. Maiorescu esteticianul. Studiu hermeneutic*, Iași, Editura Junimea, 1987, p. 226.

28. Titu Maiorescu, *op.cit.*, p. 282.

29. *Ibidem*, p. 283.

30. *Ibidem*, p. 283-284.

31. E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 512.

32. *Ibidem.*

33. Ovidiu Cotruș, *Titu Maiorescu și cultura română*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, p. 54.

34. *Ibidem.*

35. Pompiliu Constantinescu, *Scrieri 3*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 513.

36. M. Eminescu, *„Novele din popor" de Ioan Slavici* în *Articole și traduceri*, volumul I, București, Editura Minerva, 1974, p. 159-160.

Bibliografie:

A. Calafeteanu, *Conceptul estetic și critic maiorescian / Maiorescu's aesthetic and critic concept*, București, Editura Romfel, 1996.

G. Călinescu, *Opere. Publicistică, III (1936-1938) / Works. Articles, III (1936-1938)*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2007.

Ovidiu Cotruș, *Titu Maiorescu și cultura română / Titu Maiorescu and Romanian culture*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.

Alexandru Dobrescu, *Introducere în opera lui Titu Maiorescu / Introduction in Titu Maiorescu's works*, București, Editura Minerva, 1988.

Simion Ghiță, *Titu Maiorescu și filosofia europeană / Titu Maiorescu and European philosophy*, Galați, Editura Porto-Franco, 1995.

E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, București, Editura Minerva, 1972.

Titu Maiorescu, *Critice / Critics*, București, Ediutura Minerva, 1989.

Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera / The spirit and the letter*, București, Cartea românească, 2007.

Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu / Maiorescu's contradiction*, București, Editura Cartea Românească, 1970.

Licu Pop, *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu / Titu Maiorescu's aesthetic ideas*, Sibiu, Institutul de arte grafice „Dacia traiană", S.A., 1942.

Liviu Rusu, *Scrieri despre Titu Maiorescu / Writings about Titu Maiorescu*, București, Editura Cartea românească, 1979.

Vladimir Streinu, *Clasicii noștri / Our classics*, București, Editura tineretului, 1969.

Tudor Vianu, *Studii de literatura română / Studies of Romanian literature*, București, Editura Didactică și Pedagogică.

Virgil Vintilescu, *Polemica Maiorescu – Gherea / The Maiorescu - Gherea polemics*, Timișoara, Editura Facla, 1980.

Petru Ursache, *T. Maiorescu esteticianul. Studiu hermeneutic / T.Maiorescu, the aesthetician. A hermeneutical study*, Iași, Editura Junimea, 1987.