Antonio PATRAŞ

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza“din Iaşi, Facultatea de Litere
„Alexandru Ioan Cuza“ University from Iassy, Faculty of Letters

Tânărul Lovinescu. Un critic cu idei, dar fără sistem

Young Lovinescu.
A critic with a few ideas, but without a system

Young Lovinescu. A critic with a few ideas, but without a system presents a new point of view about the best regarded "critical system" in Romanian culture. After delineating a few incongruities, the present study argues that Lovinescu did not actually change in spite of his confession. The amount of work submitted to his interpreters directed them to a evolutive reading pattern, whereas the real key of his conception is the permanent stasis and stagnation. In his criticism the psychological insight has the last word in the process of interpretation. Lovinescu mingles in the well-known „aesthetic mutation" formula a great amount of psychological understanding which corrupts the system from the inside.

Keywords: „aesthetic mutation", theory of forms without content, imitation, synchronism, modernism, art for art's sake, art with a tendency, personality, temper, will

Institution's address: B-dul Carol, nr. 11, Iaşi, România, tel.: + 40-232-201.052, fax: + 40-232-201.152;
e-mail: admlit@uiac, web: http: //letters.uaic.ro

Personal e-mail: *antoniopatras@yahoo.ca*

În mărturisirile sale târzii, purtând amprenta emoţiilor retrospective şi a intenţiilor testamentare, Lovinescu vorbeşte despre revelaţia adolescentină a vocaţiei critice, prilejuită, am văzut, de lectura câtorva pagini din Faguet. Evenimentul este amintit cu atenţia cuvenită acelor amănunte biografice privilegiate, în care se condensează simbolic sensul unui destin. Aşa stând lucrurile, ne-am fi aşteptat ca tânărul cititor de foiletoane franţuzeşti să ia imediat condeiul în mână, dintr-o legitimă dorinţă de acreditare a talentului, până una alta doar presupus. Realitatea contrazice însă fireasca presupoziţie. Lovinescu nu s-a grăbit la scris, dovadă consistentul decalaj temporal dintre momentul frumoasei descoperiri consemnate *post-festum* şi data debutului publicistic. Faptul se explică, cel mai sigur, prin derapajul intenţionat al memoriei, mereu dispusă la cosmetizări convenabile. Sau, cine ştie?, poate chiar aşa a fost, şi atunci trebuie să acceptăm posibilitatea existenţei unui caz cu totul excepţional – pentru că nu se întâmplă prea des ca un om tânăr, conştient de propria valoare, să amâne atâţia ani gestul spontan al afirmării de sine.

Oricum, indiferent de motive, Lovinescu pare a-şi fi reprimat cu deosebită grijă pulsiunile egolatre, ceea ce l-a scutit de păcatele ridicole ale vârstei. Nu ţine jurnal şi nici nu scrie versuri, ca Ibrăileanu sau atâţia alţii. Sensibilitatea nu-i dictează gesturi necugetate. Iar dacă o fi având cu adevărat intuiţia vocaţiei sale critice, preferă să stea o vreme în expectativă, spre a se cultiva intens şi a pătrunde mai bine tainele meşteşugului. De aceea şi trăieşte retras, fără prieteni, melancolizat pretimpuriu de o timiditate atroce, ca mai toţi băieţii înclinaţi la visare, predestinaţi de regulă profesiunilor artistice. E lăudat la şcoală şi iese mereu primul în clasă, fără a depune eforturi prea mari şi parcă fără să râvnească neapărat la asemenea lucru. Citeşte în schimb tot ce-i cade în mână, cu gândul la un viitor pe măsura ambiţiei sale. Dar când trebuie să ia decizii importante, se arată precaut şi evită ispita gloriei incerte de critic literar. Aşa se justifică plecarea la Bucureşti şi specializarea în filologie clasică, opţiune motivată nu atât de pasiunea pentru antichitate, cât de promisiunea unei cariere universitare foarte la îndemână, care să-l scape de griji. Insistăm asupra aceloraşi amănunte arhicunoscute pentru a pune pe deplin în valoare ideea că Lovinescu, refuzând finalmente (constrâns de împrejurări) specializarea strictă (hazardul joacă şi el un rol), nu a eşuat într-un searbăd diletantism, ci a căutat de fapt să-şi exprime personalitatea cu eficienţă maximă, în multiple forme, dintre care critica nu e nici pe departe singura, şi încă urmată cu obstinaţie tocmai de pe băncile şcolii[1]!

Or, până la terminarea facultăţii fostul premiant se concentrează în cu totul altă direcţie, şi anume,

exclusiv, asupra cercetării filologice, în intenția de a deveni un specialist reputat, poate chiar academician. Vrea să-și continue ulterior studiile în universitățile germane, dar se îmbolnăvește și pleacă la tratament în Italia. Acesta e și momentul biografic care marchează concomitent încheierea stagiului de pregătire în filologia clasică și intensificarea activității gazetărești. Până atunci, exceptând cele două broșuri de natură strict științifică[2] și dizertația asupra *Perșilor* lui Eschil, apărută într-o publicație de provincie, reținem că anul 1904 punctează începutul carierei de scriitor a lui Lovinescu, întâi în genul de graniță al memorialisticii de călătorie, din care se desprind apoi și creația beletristică, și critica propriu-zisă (vezi foiletoanele despre Sadoveanu din „Epoca")[3].

Cronicile adunate în cele două volume de *Pași pe nisip* (1906), dealtfel ca întreaga publicistică lovinesciană de până la apariția „Sburătorului", nu excelează nici prin virtuți stilistice deosebite (în ciuda „beletrismului" adesea strident, însă pur ornamental), nici prin coerență ideologică. Deși temele abordate sunt tratate cu aplicația cercetătorului deprins să clasifice și să ordoneze fișele, impresia mai puternică e aceea de „operă diletantică de finalitate galică"[4], după cum ținea să atragă atenția și malițiosul Ibrăileanu într-o recenzie (altfel, favorabilă) din „Viața românească": „Lovinescu scrie frumos și dacă avem de făcut vreo rezervă e că scrie prea frumos"[5]. Critica este, într-adevăr, o artă – dar arta criticii, atrage atenția ideologul poporanismului, nu constă în excesul de ornamente stilistice, făcute să scoată în relief talentul exclusiv expresiv al criticului, ci în capacitatea ei de a recompune inteligent personalitatea artistului. Deși va susține ulterior un punct de vedere similar, Lovinescu se arată deocamdată mult prea atent la propria sa imagine pentru a se preocupa serios și de personalitatea autentică a autorilor luați în vizor. În orice caz, cum pretențiile artistice ale scriitorului n-au trecut, se vede, neobservate, putem spune că de aici se prefigurează deja „drama întregii sale cariere", și anume aceea de „a alege între tentația frumuseții și nostalgia adevărului"[6].

Intenția artistică/ literaturizantă se păstrează, totuși, în limite rezonabile, iar setea de adevăr își găsește alinarea facilă într-un relativism blând, care nu e decât îndoiala metodică a cărturarului lipsit de prejudecăți, dar și de convingeri. Prevenitor, Lovinescu își precizează „metoda" în cuvântul introductiv la al doilea volum din *Pași pe nisip*: „*eu nu fac critică cu certitudini apodictice sau de doctrină. Sunt un simplu cetitor ce-și are senzațiile lui străbătând o carte: pe aceste le dau drept ceea ce pot valora* (s.n.)"[7]. Așadar, nu-i de mirare că junele gazetar se revendică de la niște principii eterogene adaptate *ad hoc*, într-o mixtură foarte liberă de junimism și sămănătorism, de estetism sceptic și tolerant, urban, turnat în fraze colocviale, de cosmopolitism voios și eticism rigid, pledând pentru atitudinea angajată ori afirmarea ideii naționale. De aceea a și fost primit cu brațele deschise la reviste de orientări diverse, chiar divergente. Numai Iorga l-a respins hotărât, refuzându-i colaborarea. În aceste condiții, era firesc ca Lovinescu să-și tempereze elanurile etnocentriste și să se apropie de cercurile unde mișcarea de la „Sămănătorul" nu era privită cu ochi buni. Ar fi însă prea simplu să punem campaniile antisămănătoriste pe seama unui banal mobil psihologic. Miza acțiunii critice lovinesciene depășește cu mult orizontul meschin al răfuielilor personale.

Nefiind înregimentat în nici un partid, deși cu simpatii liberale, tânărul dornic de afirmare căuta în fond o revistă în care să publice nestingherit, fără constrângeri majore. Așa ajunge el să scrie la „Epoca", organ al partidului conservator de nuanță junimistă, fapt ce-l obligă să intre în contact cu intelectualii din anturajul lui Maiorescu, majoritatea discipoli obedienți și admiratori fanatici, lipsiți de personalitate. Lovinescu, spirit independent, nu putea agrea pioasa devoțiune întreținută în jurul bătrânului critic (la fel de autoritar și tiranic precum Iorga). În plus, n-avea de gând să se împace nici cu ideile rigide ale magistrului, depășite în timp de evoluția culturii și civilizației românești. Cu toate acestea, a preferat să amâne pe moment despărțirea de Maiorescu și să adopte strategia eschivelor profitabile, în linia compromisului necesar, dar nu umilitor. Era încă un biet debutant, neluat în seamă.

Ambițios și perseverent, odată rampa de lansare asigurată, exegetul se impune rapid prin stilul incisiv, sintetic, în care tratează scrierile autorilor de prim-plan din generația nouă: Sadoveanu, Goga, Iosif. Critica actualității imediate îl atrage ca un magnet și intră în joc cu sentimentul că de verdictele sale, cine știe, ar putea depinde la un moment dat soarta literaturii române. Asumându-și asemenea dificilă responsabilitate, Lovinescu se arată preocupat nu doar de valoarea estetică în sine a operelor pe care le comentează, ci și de contextul istorico-social, de climatul ideologic în genere. În mod firesc, obligația de a fi riguros și temeinic îl determină să încerce necesare clarificări teoretice, din convingerea că fenomenele supuse analizei trebuie și ele definite cu precizie, spre a nu se crea nedorite confuzii. Chiar dacă rezultatele nu răsplătesc nici pe departe efortul depus (iată o definiție tautologică de-a dreptul ilariantă: „Mișcarea literară e mai înainte de toate o mișcare"), merită consemnată strădania neexperimentatului exeget de a căuta să explice literatura și prin factori extraestetici, cu sprijinul instrumentelor de investigație caracteristice unor științe adiacente.

Și totuși, când vrea să-și legitimeze discursul prin referințe de ordin științific, Lovinescu se dovedește nepregătit și colportează fără discernământ, după cum

se nimereşte, opiniile care circulau în mediul gazetăresc. Cronicarul, altminteri fin analist, nu are stofă de gânditor, şi nici gustul ideilor generale. În problema „specificului naţional", spre exemplu, se crede îndreptăţit să susţină, la fel ca poporaniştii, predeterminarea etnică a esteticului („Eu nici nu mi-aş închipui o literatură bună care să nu fie într-un fel naţională. Dar uit că nu toată lumea înţelege la fel naţionalismul"[8]), fără a trage de aici concluzii pripite despre caracterul ţăranului român şi frumuseţea folclorului nostru. Din contra, spre deosebire de sămănătorişti, dar şi de Maiorescu, Lovinescu nu elogiază ruralitatea şi consideră ţăranul o fiinţă înapoiată, cu trăiri elementare, de care literatura cultă nu trebuie să se mai ocupe. Absenţa complexităţii sufleteşti generează, în consecinţă, o literatură rudimentară şi fără valoare: „Două sunt pricinile pentru care ţărănimea participă atât de puţin la literatura cultă. Întâia e gradul de mentalitate a acestei ţărănimi. Ea e redusă şi elementară. *Ţărănimea are o viaţă sufletească foarte limitată. Ceea ce predomină în ea e numai viaţa simţurilor* (s. n.)"[9]. Exprimată tranşant, fără ocoluri perifrastice, concluzia anticipează profesiunea de credinţă a criticului modernist.

Nu e greu de sesizat că Lovinescu vizează, preponderent, latura psihologică şi socială a literaturii, element „conţinutistic" menit să condiţioneze, aşadar, valoarea ei estetică *stricto sensu*. Deşi nu-l citise încă pe Taine, el intuieşte caracterul heteronomic al artei, înţelege literatura ca expresie determinată a unui etnos specific şi a unui moment istoric anume şi respinge imitaţia fenomenelor artistice străine, inadecvate tradiţiei noastre, spiritului autohton, aproape în aceeaşi termeni ca Maiorescu, teoreticianul „formelor fără fond". Conservator în gusturi, Lovinescu preia de la junimişti concepţia aceasta organicistă, potrivit căreia civilizaţia şi cultura unui popor evoluează treptat, pentru a cunoaşte finalmente declinul iremediabil, asemeni oricărui organism viu. Aşa se face că autorul *Istoriei civilizaţiei române moderne*, înainte de a-şi construi sistemul ideologic, pledează cauza tradiţiei noastre naţionale şi respinge „poezia nouă" cu argumentele de mult fumate ale predecesorilor, fără a le mai trece prin filtrul sociologizant al lui Ibrăileanu, la fel de înverşunat împotriva cabotinilor ce-şi zic „decadenţi". Să reţinem, pentru moment, această profesiune de credinţă conservator-naţionalistă a tânărului Lovinescu: „numai după literatura sănătoasă (Pann, Alecsandri, Creangă, Eminescu) a venit literatura esteţilor. Aceştia sunt scriitori ce rup legătura cu publicul românesc şi visează forme superioare de artă cu sentimente rare şi subtile, ce nu au nimic comun cu mentalitatea noastră. (...) Noi n-am avut o evoluţie literară completă, ci numai un început de evoluţie. Noi nu putem deci să avem o literatură decadentă, pentru că a fi decadent înseamnă să decazi de undeva. Noi însă suntem abia pe suişul generos al culmii literare"[10].

Contradicţia sare imediat în ochi, pentru că nu pot sta nicicum la un loc, pe de o parte, elogiul tradiţiei rurale şi al literaturii noastre „sănătoase", iar de cealaltă, dezacordul faţă de ipoteza maioresciană privind persistenţa influenţei folclorului asupra literaturii culte, plus desconsiderarea ţăranului văzut ca fiinţă amorală, lipsită de conştiinţă, vieţuind exclusiv instinctual, animalic. Fără a pretinde coerenţă doctrinară grăbitului gazetar nevoit să ia întruna pulsul actualităţii, aducem totuşi un reproş intelectualului renumit prin logica sa de fier, reproş cu atât mai îndreptăţit cu cât nepotrivirea semnalată nu-i nici pe departe singura.

Să ne oprim, de pildă, la controversata distincţie dintre „arta pentru artă" şi „arta cu tendinţă", transformată într-o adevărată bătălie teoretică, pe fondul polemicilor interminabile dintre maiorescieni şi susţinătorii lui Gherea. Unii luptau pentru autarhia artei, ceilalţi voiau ca arta să slujească unui ideal social. Am subliniat altădată[11] originalitatea soluţiei lui Ibrăileanu, care despărţea hotărât „tezismul" (prin esenţă antiartistic) de „tendenţionism" (înţeles ca „atitudine" ori „conţinut"), pentru a echivala terminologic în cele din urmă „tendinţa" cu „personalitatea" artistului[12]. Lăsând la o parte nuanţele, nodul gordian al disputei îl constituia, de fapt, legitimarea etică a esteticului, de pe poziţii doctrinare opuse. Maiorescienii apărau caracterul cathartic/terapeutic, şi prin aceasta „moral" al emoţiei artistice,



Constantin Dobrogeanu-Gherea

considerată impersonală (în acord cu preceptele popularizate de vulgata schopenhaueriană). În viziunea celorlalți, arta, ca expresie a unei personalități creatoare, e determinată de mediu și trebuie să transmită un mesaj cu miez etic, să aducă foloase societății.

Dar dacă pe Maiorescu îl continuă numai câțiva adepți de prestigiu, recrutați exclusiv din cercul Junimii și trimiși la studii în străinătate chiar de către magistru (e cazul lui P. P. Negulescu, Constantin Rădulescu-Motru sau Mihail Dragomirescu), Gherea câștigă în schimb de partea sa aproape întreaga intelectualitate românească prin patosul cu care a știut să-i exprime ideile și convingerile, militând totodată pentru ameliorarea condiției umilitoare a acestei categorii sociale („proletariatul intelectual") în noul context, al modernizării țării și al liberului acces la educație. Puterea rămâne, totuși, de partea lui Maiorescu și a comilitonilor săi, legitimați deja ca elită extrem de influentă în cercurile conservatoare, aristocratice, cu legături dealtfel bine cunoscute în lumea politică de la cel mai înalt nivel (raporturile cu masoneria nu sunt chiar o invenție; apoi, susținând monarhia, junimiștii s-au bucurat și de bunăvoința Regelui). Așa stând lucrurile, numeroșii admiratori ai magistrului de la „Contimporanul", toți acei tineri cultivați, dar săraci, care visau să trăiască într-o societate mai dreaptă, s-au văzut nevoiți să se mulțumească, finalmente, cu un triumf afectiv, sentimental, fiindcă în sufletul omului este întotdeauna loc pentru ideile generoase. Însă atunci, la glasul de profet al lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, lumea nu s-a lăsat schimbată de utopia, frumoasă ca un poem romantic, a umanitarismului socialist.

Lovinescu deschide ochii direct pe câmpul de luptă și trece în tabăra combatanților pentru esteticul pur de la început, parcă fără a pricepe prea bine din ce pricină. Se simțea probabil, instinctiv, solidar cu propria clasă și cu tradiția în cultul căreia crescuse. Nu-i exlus chiar să-și fi dorit, în secret, un loc în casta mandarinilor care făceau, la acel moment, cultura și politica țării. Avea destulă ambiție pentru astfel de aspirații. Oricum, considerațiile sale teoretice reproduc, în ecou, refrenul știut (arta implică un proces complicat de imitație și transfigurare, esteticul e o valoare autonomă, sieși suficientă etc.), cu spaima abia reținută de a nu supăra pe nimeni și de a păstra tabla legii intactă: „Cât timp așadar arta e numai pentru artă, cât timp reproduce credincios lumea din afară, cât timp artistul rămâne supus la obiect, nu poate fi vorba de moralitatea sau imoralitatea artei. Nimic din ceea ce e real, din ceea ce se petrece în lume nu e moral sau imoral, odată ce e transpus prin artă în ficțiune. Clitemnestra poate deci să ucidă pe Agamemnon, Medeea poate să-și sugrume copiii, căci noi nu le purtăm decât un interes emoțional. Nu ne interesează dacă fapta lor e morală sau imorală. Această noțiune lipsește din adevărata artă pentru artă"[13].

Până aici, nimic nou. Comentatorul repetă lecția conștiincios, fără pic de aport personal. În aceeași linie a gândirii magistrului se înscrie, apoi, tentativa de îmblânzire a intransigentei doctrine originare, odată cu acceptarea „tendinței" patriotice și a caracterului militant al artei („patriotismul poate deveni artă, atunci când se supune cerințelor ei"[14]). Debutantul se arată, înainte de orice, prevăzător, dornic să învețe de la toată lumea și să-și facă un nume în cel mai scurt timp. Dar nu cu prețul propriei libertăți. Iată ce-i mărturisește într-o epistolă din acea perioadă lui Mihail Dragomirescu (critic renumit și director de revistă), constrâns fiind să accepte o poziție subordonată, de simplu colaborator: „Sub raportul moral sunt gata la orice fel de sacrificii. Bineînțeles că niciodată n-aș putea scrie ceea ce nu cred: dar pot trece sub tăcere ceea ce cred. Prin urmare, voi căuta să nu fiu ostensibil opus vederilor dumitale"[15].

Cum e și normal, Lovinescu leapădă, la un moment dat, mantaua junimistă, permițându-și libertăți de interpretare la limita ereziei, foarte în spiritul iubitorului de disociații Ibrăileanu. Și nu atât lecturile grele ori survolul prin bibliografii stufoase, cât mai curând bunul simț îl determină să accepte presupoziția că arta poate vehicula un mesaj moral, fără ca acest lucru să-i scadă cu nimic valoarea estetică. Dimpotrivă. Iar observația se cuvine reliefată apăsat, deoarece acum își spune pentru prima dată cuvântul, fără ezitări, clasicistul educat în cultul pentru idealul antic al *kalocagathiei*: „Arta desigur nu e ancila moralei, dar nu e rău ca morala să se conție în opera de artă, fără a o fi căutat dealtminteri ca scop", pentru că „tot ce e frumos e și moral", morala frumosului fiind „singura care se cere unei opere de artă", iar „dacă o are și pe cealaltă, e uneori cu atât mai bine"[16].

Lovinescu respinge așadar, încă de timpuriu, presupusa autonomie a esteticului, pe care-l concepe, în spiritul teoriilor moderne, ca pe un element relațional, formă pură (Croce era la modă) menită să conjuge sub semnul artei valorile așa-zis substanțiale/conținutistice. Preceptele tradiționalelor estetici normative referitoare la distincția tranșantă dintre formă și conținut sunt depășite astfel printr-o înțelegere mult mai complexă a artei, valorizată ulterior foarte puțin (la nivel teoretic) din unghi axiologic, și, preponderent, din perspectivă sociologică, ca formă de comunicare sau de expresie (psihologică) caracteristică a unei personalități în mișcare. Legând deci geneza factorului estetic de existența unui context istoric și socio-cultural specific, Lovinescu se află în fond de aceeași parte a baricadei cu Ibrăileanu și Gherea, care susțineau caracterul fatalmente „tendenționist"/„personalist" al artei. Însă autorul *Istoriei civilizației române moderne* nu pare să fi acceptat vreodată distincția

dintre „tendință" și „teză", distincție (am văzut) formulată explicit, pentru evitarea confuziilor, de adversarii săi ideologici. Drept urmare, numai din spirit polemic se plasează la început Lovinescu în descendența Junimii și combate tendenționismul în numele „artei pentru artă"; în realitate, concepția estetică lovinesciană e marcată de relativism, iar metoda critică, de un determinism care-l apropie, evident, de Gherea – nu întâmplător, într-unul din volumele de „revizuiri" i se recunoaște liderului socialist meritul de întemeietor, la noi, al criticii literare moderne („explicătoare", și nu „judecătorească"), adică al unui demers de tip analitic, axat în primul rând pe interpretare[17].

Dar dacă perspectiva istoricistă e anticipată de teoria revizuirilor și asumată lucid abia în tardivele sinteze doctrinare, imperativul etic al artei i se revelează lui Lovinescu mult mai devreme, într-un mod care-l transformă de fapt, într-un anumit sens, pe neascultătorul ucenic al lui Maiorescu în discipolul fidel al magistrului de la „Contemporanul". Ca să dăm numai un exemplu edificator, la care vom mai face trimitere, criticul modernist reproșează la un moment dat[18] operei lui Caragiale nu atât imoralitatea (ar fi prea banal), cât absența unei problematici morale complexe și a idealului social, carență ce ar determina, în consecință, și un inevitabil regres estetic. Pentru că, prin comparație cu teatrul lui Ibsen, comediile lui Caragiale ar lăsa impresia de lucru rudimentar, fără altă miză în afara amuzamentului facil și vulgar, cu priză la galerie. Mai mult, la dramaturgul român personajele „nu sunt adâncite" din unghi psihologic (vechiul reproș al lui Gherea), ceea ce le transformă într-un soi de „automate absurde", în genul unor măști grotești, fără pic de relevanță spirituală. Prin urmare, capacitatea de a crea viață (marele merit al lui Caragiale), deși garantează existența talentului, nu e în măsură să consacre un autor de excepție în absența idealurilor și a ambiției de a edifica o operă care să impresioneze nu numai sensibilitatea, ci și intelectul. Raportând obiecția lovinesciană de acum la speculațiile ulterioare având ca obiect mutația valorilor estetice, se cuvine subliniat faptul că dimensiunea simbolic-spirituală a artei determină, în concepția criticului, o reacție emoțională și o trăire estetică pe măsura valorii operei în discuție. În fapt, numai arta clasică reflectă acea „trebuință intimă spre contemplație obiectivă și spre ideal"[19]. După cum lesne putem observa, dincolo de opțiunea vremelnică pentru o teorie sau alta, licențiatul în filologie clasică avea în vedere capodoperele artei universale, acele valori estetice absolute la care ținea să raporteze realizările, vai!, mult prea insignifiante ale literaturii noastre.

Nota bene! – pentru tânărul Lovinescu nu poezia lui Mallarmé sau a decadenților, ci Tacitus, Dante sau Shakespeare, adică „arta clasică" rămâne autentica „artă pentru artă"[20]. Și preferința lexicală nu e întâmplătoare: după cum Ibrăileanu, format la școala lui Gherea, plasa în vârful ierarhiei valorice romanul realist, în care vedea împlinirea cea mai reprezentativă a „artei cu tendință", tot astfel Lovinescu, odată intrat în familia junimiștilor, împrumută vocabularul consacrat și îl adaptează propriului gust estetic, unul de natură conservatoare, adică sensibil la valorile clasice. Vor trece ani mulți până când admiratorul lui Homer să-și schimbe părerile și să se îndoiască de rezistența capodoperelor la rugina timpului. Pe moment, Lovinescu și Ibrăileanu se întâlnesc fără să-și dea seama de aceeași parte a baricadei, în ciuda opțiunilor ideologice și de vocabular. „Arta pentru artă" sau „arta cu tendință" se dovedesc până la urmă niște banale formule, peste care se poate trece ușor, fără pagubă, atunci când vorbim despre autori ca Shakespeare sau Tolstoi.

Altă chestiune la ordinea zilei în presa vremii, adiacentă dezbaterii despre „purism" *vs.* „tendenționism", o constituie geneza operei de artă și a raporturilor dintre artist și societate. Opțiunea lui Lovinescu, atinsă *en passant* și în *Pași pe nisip*, nu e greu de ghicit. Cu toate că susține, asemeni lui Ibrăileanu, preeminența factorului individual în creație, el nu admite soluția influențelor reciproce, preferată de fostul discipol al lui Gherea. În schimb, neagă orice cauzalitate externă (dar numai acum, când încă nu știe multe) și ridică în slăvi forța geniului, după tiparul romantic. În loc să fie produsul mediului, artistul cu personalitate răstoarnă raportul obișnuit și modifică el, prin puterea sa creatoare, lumea din jur. Atitudinea aceasta ideologică poartă amprenta unui individualism mai degrabă temperamental, obiectivat teoretic în scrierile târzii, unde găsim formulată așa-numita „doctrină" despre personalitate. În primii ani de gazetărie Lovinescu își caută de fapt un reazem ideologic care să-i faciliteze afirmarea de sine, pe fondul unui relativism („conștiința neantului universal" e o formulă dragă condeiului său) menit a-i aminti mereu că omul nu e decât ceea ce face. Sau, cu propriile cuvinte: „*Îndărătul relativismului întregii mele opere se află, prin urmare, o realitate sufletească* (s. n.), conștiința de fiecare minut, stringentă, pururi actuală, și nu teoretică, a neantului universal, ce nu putea împinge decât la o viziune cosmică, în care valorile se degradează și se estompează în indiferență totală. Deși putea duce la anarhie morală sau, cel puțin, la contemplativitate pură, sensul acut și prezent al labilității n-au dus nici la una, nici la alta; nimicind până și germenele voinței de putere, în virtutea paradoxului trăit de oricine din noi, a lăsat neatinsă necesitatea activității spirituale dezinteresate care, lipsită de finalitate, fatală, irațională și irezistibilă, domină astfel într-un peisagiu de cenușe"[21].

Pare cum nu se poate mai îndreptățită satisfacția tardivă a criticului, mândru că a urmat consecvent preceptele unei etici a datoriei (atribuită îndeobște spiritului protestant și dezvoltată teoretic în opera filozofică a lui Kant), cu rădăcini în morala stoică și cu prelungiri dintre cele mai spectaculoase la gânditori ca Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche (amintit adesea de Lovinescu) sau Guyau (preferatul lui Ibrăileanu). Să nu uităm că și Eminescu, om al timpului său, făcea elogiul muncii ca exercițiu dezinteresat și salubru, menit să țină în frâu pornirile necontrolate ale naturii umane robite instinctului, voinței oarbe de a trăi; iar ceva mai târziu, un sociolog, Max Weber, avea să pună pe seama aceleiași etici geneza capitalismului modern – subliniind substratul religios, de fatalitate sumbră, al cultului pentru disciplină și muncă, pe fondul doctrinei protestante despre predestinare!).

Conjuncția dintre imperativul austerității automodelatoare și nestăvilitele propensiuni vitalist-dionisiace constituie dealtfel o marcă general recunoscută a decadentismului estetic, care a lăsat semne (nici nu se putea altfel) și în gândirea lui Lovinescu, foarte receptivă la ideile vehiculate în spațiul european, cu precădere în mediul francez. Comprehensiv și flexibil, interpretul literaturii noi va înțelege repede necesitatea schimbării, tot mai vizibilă în predilecția artiștilor pentru împerecherea neașteptată de elemente contradictorii, violent contrastante, înțeleasă preponderent ca expresie convulsiv-tragică a percepției unui univers fără soluție. Așa își modelează el și teoria despre personalitate (formulată în diverse variante de-a lungul vremii), pe același tipar al coexistenței factorilor opozitivi aflați într-un echilibru mereu instabil, cu victorii temporare de o parte sau alta.

Revenind la momentul „pașilor pe nisip", dacă avem în vedere respectul tânărului cărturar pentru ideile junimiștilor, respingerea tradiției rurale și a folclorului (prețuite de Maiorescu drept factor modelator al literaturii noastre culte) pare de-a dreptul absurdă sau, oricum, lipsită de un serios temei doctrinar. Să fie oare vorba despre un gest neintenționat de frondă, decis în subconștient, după scenariul psihanalitic relevat de complexul oedipian? O revoltă cauzată de obscure pulsiuni subliminale? Nu-i exclus. Să zicem totuși, fără teama de a greși presupunând și ceea ce nu există, că n-a fost la mijloc decât o rebelă reacție emotivă, temperamentală, în conflict evident cu opțiunile reflexive ale omului deliberativ, lucid și stăpân pe sine. Astfel, cu toate că anticipează atitudinea viitorului teoretician al sincronismului și modernizării, disprețul radical pentru tradiția populară nu intră deocamdată într-un complet dezacord cu viziunea organicistă privind evoluția literaturii noastre. Or, de această concepție – dragă deopotrivă neojunimiștilor și sămănătoriștilor, atât lui Constantin Rădulescu-Motru cât și lui Iorga (generația primilor junimiști trecea drept cosmopolită și primea naționalismul, după formula eminesciană, numai „în marginile adevărului") – criticul nu s-a lepădat prea curând dacă, după ani buni de la data debutului mai putea afirma, cu o credință greu de pus la îndoială, că „literatura română *nu e o sumă de individualități ci o totalitate organică*"[22].

Inițial însă, din dorința de a combate pe Gherea cu orice preț, publicistul nu ia în calcul primejdia contradicției când spune: „Societățile nu sunt decât materiale plastice, prelucrate și transformate de fermentul totdeauna activ al ideilor venite de la câțiva"[23]. Ideile adversarilor privind influența mediului social asupra artei sunt luate peste picior fără alt argument în afara bunului plac, după criteriul lesne verificabil al eficacității discursului mizând exclusiv pe forța persuasivă a propriilor convingeri (argumentele, constata un înțelept din vechime, nu conving pe nimeni). Când nu e chiar sigur pe sine, gazetarul trimite la surse ilustre, spre a da greutate propriilor cuvinte, încă timide: „Mersul culturii noastre se încheie într-o serie de oameni mari ce apar la distanțe considerabile – și nu în istoria mulțimilor anonime", deoarece „progresul se face prin individualități extraordinare" iar „individualitățile fac ceea ce numea Carlyle – *cultul eroilor*"[24]. Procedeu predilect, recursul la citat rămâne un năravuri juvenil (de „provincial", după Mihai Zamfir), care denotă nesiguranța de sine, lipsa încrederii în puterea de iradiere a personalității proprii. La început de drum criticul se arată, iată, șovăitor, ca orice debutant. De aceea și înclină să ignore capacitatea creatoare a voinței, reducând personalitatea la datul strict natural, „temperamental". În consecință, *creația îi va apărea ca un fel de răsfrângere exterioară a preaplinului lăuntric* (s. n.): „noi suntem acei ce răsfrângem o lumină asupra cuvintelor, și nu ele asupra noastră"[25].

Peste ani, în etapa clarificărilor conceptuale, Lovinescu formulează, în acord cu sistemul său de gândire în general (cristalizat pe fondul unor lecturi temeinice din esteticienii și psihologii vremii, dar și din clasicii liberalismului european), o teorie a expresiei artistice radical opusă evoluționismului junimist, potrivit căreia cuvântul nu doar că nu mai „traduce" o stare psihică obscură sau o „idee", ci ajunge chiar să determine „realitatea sufletească", ideea, în linia unui raport invers față de acela obișnuit, de la cauză la efect[26]. Aceeași logică susține, deopotrivă, și teoria imitației, a „formelor" care generează „fondul" (adică exact pe dos decât credea Maiorescu), explicată pe baza principiului interdependenței și sincronismului. După aceleași reguli se modelează, apoi, metoda critică lovinesciană („impresionist-dogmatică", „intuiționistă"), explicată cu lux de amănunte în *Memorii* și în celelalte scrieri de maturitate.

La fel, Lovinescu renunță treptat la ideea că

scriitorul se foloseşte de cuvânt ca de un instrument rudimentar, incapabil să prindă nuanţa unică, desăvârşitul contur al fiinţei interioare. Dar personalitatea nu se manifestă spontan, indiferent de împrejurări, în felul unui dat natural. Ea se construieşte mereu, asemeni unei opere de artă condamnate la imperfecţiune, afirmându-şi obstinat voinţa creatoare a depăşirii limitelor, în pofida conştiinţei neantului şi a inutilităţii oricărui efort. Prin urmare, scriitorul (nu mai puţin criticul) devine o „creaţiune a propriei expresii" (observaţie dezvoltată mai pe larg într-un articol din 1931[27]). Nu este vorba, după cum precizează autorul, numai de expresia literară, ci de „*valoarea de cristalizare a expresiei în domeniul psihologic* (s.n.)", valoare destul de evidentă şi în forţa de creaţie a unor „stări de conştienţă latente şi diseminate până la inexistenţă"[28]. Interesul lui Lovinescu se îndreaptă aşadar, ca întotdeauna, asupra dimensiunii psihologice a procesului creator, în literatură şi artă, îndeosebi. Dovadă şi această mărturisire târzie, strecurată într-un răspuns ocazional la o anchetă despre teatru şi cinematograf: „În ceea ce mă priveşte, superioritatea teatrului e atât de zdrobitoare, încât preferinţele mele în cinematograf merg spre filmele ce se apropie de teatru – şi, în specie, spre filmele franceze ce tind mai mult spre *valoarea psihologică, singura care mă interesează* (s.n.)"[29]. Afirmaţia merită reţinută, pentru că întreaga creaţie literară a criticului stă sub semnul teatralităţii şi a melodramei, ca expresie estetică plenară (formă) a unei problematici de natură strict psihologică (fondul).

Încă mai apăsat îşi exprimă Lovinescu crezul psihologist şi individualist în polemica iscată pe seama pesimismului liricii eminesciene. Gherea, gânditor foarte popular pe atunci, demonstrase în câteva studii bine articulate logic că nefericirea poetului ar fi avut cauze sociale precise care au dus, odată cu dezvoltarea cadrului instituţional modern, la apariţia unei clase excedentare de funcţionari inutili, şi anume „proletariatul intelectual". Eminescu ar fi chiar produsul reprezentativ al acestei urgisite categorii sociale, iar poezia sa, expresia unui pesimism colectiv. Pe o poziţie similară s-a aflat, multă vreme, şi Ibrăileanu, liderul de la „Viaţa românească" nuanţând mai târziu, la alt diapazon, perspectiva strict deterministă referitoare la influenţa mediului asupra psihologiei poetului. Însă „romanticul" Lovinescu, fascinat de realitatea profundă, abisală, a sufletului, nu agreează soluţia adversarului junimiştilor. De aceea şi ţine cu tot dinadinsul să scoată „eul" din orizontul determinaţiilor meschine, dacă nu triviale (societatea, mediul şcl.), spre a-l proiecta nestingherit în absolut, ca pe un prototip ideal sau măcar ca pe o preţioasă plăsmuire a minţii.

Argumentele puse în joc nu apelează la cine ştie ce subtilităţi sofistice, dar se sprijină pe experienţa proprie, întotdeauna greu de contrazis, şi lasă impresia



Eugen Lovinescu

indubitabilă de pledoarie *pro domo sua*: „Pesimismul lui Eminescu are cauze adânci psihologice, şi nicidecum sociale", pentru că „oamenii au de obicei ideile temperamentului lor – şi ideile lui Eminescu proveneau din temperamentul lui fundamental pesimist"[30]. Atitudinea nu e deloc arbitrară, pentru că aceleaşi idei le regăsim, peste câteva decenii, în cele două romane despre viaţa poetului, *Mite* şi *Bălăuca*, scrise cu intenţia de a răsturna, anulând definitiv, mult mai „pedestra" versiune călinesciană. Lovinescu era convins că nimeni n-a putut înţelege mai bine decât el psihologia erotică eminesciană (din păcate, nepăsarea publicului a înăbuşit din nou, ca şi altădată, frumosul elan creator, determinând abandonul proiectatului ciclu romanesc, realizat doar pe jumătate).

Acceptându-le inconsecvenţa ca pe un efect obligatoriu al diletantismului şi relativismului principial de la care se revendică orice „impresionist", ideile criticului nu formează la început un sistem şi nu sunt, toate, atribuibile „temperamentului" său (vezi organicismul, de pildă), după cum nici opera de doctrină de peste ani nu trebuie înţeleasă ca o construcţie artificială, *à contre coeur*, şi nu se datorează integral unei creativităţi „bovarice". Sub câteva aspecte măcar, „temperamentul" poartă singur vina sincronismului şi orientării moderniste. Şi dacă recunoaştem în concepţia individualistă expresia cea mai caracteristică a personalităţii lovinesciene, atunci trecerea de la rural la

urban, dezavuarea folclorului (anonim, colectiv ş.a.m.d.) şi opţiunea pentru literatura cultă nu ne mai apar ca manifestări atât de... „bovarice", în răspăr cu înclinaţiile temperamentale, cum nici pledoaria pentru critica sincronică (subiectivă, impresionistă, adică aptă să ilustreze cel mai pregnant personalitatea interpretului) care atrage după sine, implicit, diminuarea interesului pentru istoria literară şi pentru arta clasică (prin esenţa ei „obiectivă", „impersonală").

Personalitatea criticului iese în relief mai bine când obiectul interpretării îl constituie „literatura clipei de faţă", adică (după Lovinescu) „o literatură care trăieşte, pentru că e smulsă din împrejurările ce ne înconjoară, pentru că izvorăşte din mijlocul pasiunilor ce ne zguduie, pentru că ne înduioşează, ne mişcă, pentru că ne citim în ea bucuriile, suferinţele noastre, pentru că găsim într-însa adevărata măsură a fiinţei noastre morale. În modelele mari, cunoaştem *omul* în ceea ce are el veşnic, dar nu ne recunoaştem pe noi aşa cum ne-au făcut împrejurările timpului şi ale locului"[31]. Fragmentul citat conţine deja, nu-i greu de sesizat, germenii viitoarei teorii despre mutaţia valorilor estetice, făcând sesizabil şi mobilul ei psihologic: literatura modernă îi oferea criticului un prilej ideal de a-şi afirma cât mai nestingherit personalitatea.

Ulterior, când se referă la textele acestea de tinereţe, Lovinescu nu-şi reproşează atât atitudinea ori metoda în sine, cât gesticulaţia excesivă, faconda, „spiritul" niţel cabotin („iritant", „ostentativ"), cu întregul arsenal de trucuri din dotarea unui veritabil „fumiste" (cum îi plăcea să-şi spună, după moda pariziană). Până la urmă, e normală şi dorinţa scriitorului de a ieşi în valoare, de a străluci, şi chiar la modul emfatic, narcisist. Numai că, fără a-şi recunoaşte ezitările de judecată, fireşti la un debutant lipsit de experienţă şi încă insuficient cultivat, criticul acuză precaritatea contextului, inconsistenţa fenomenului literar studiat, absolvindu-se astfel pe sine de orice responsabilitate: „în *Paşi pe nisip*, nesiguranţa nu venea din şovăirea gustului şi a penei mele" (sic!), ci „din nesiguranţa elementelor cu care aveam să mă îndeletnicesc"[32].

Ergo, dincolo de neavenitul puseu egocentric, e limpede că „evoluţia" criticii lovinesciene înseamnă şi treptata adaptare a mijloacelor de expresie la literatura momentului, în sensul obiectivării judecăţilor şi al conceptualizării expresiei[33]. Valorile înmulţindu-se în ritm accelerat, mai cu seamă după război, centrul de greutate al comentariului critic se mută şi el dinspre unghiul îngust, subiectiv, al interpretului, înspre realitatea literaturii în sine, dacă nu mai „obiectivă", oricum, imposibil de ignorat. Altfel, psihologia exegetului nu suferă modificări semnificative. Nucleul personalităţii se păstrează nealterat în timp, şi nu suportă nici un fel de „mutaţie". În *Memorii*, vindecat de ispitele vanităţii mărunte, criticul îşi recunoaşte cinstit şovăielile tinereţii şi se regăseşte pe sine identic doar sub veşmânt psihologic: „Oricât de inactuală şi de improprie i-ar fi devenit expresia, fondul *Paşilor pe nisip* reprezintă o realitate sufletească permanentă şi vizibilă şi în *Mutaţia valorilor estetice*, caracterizată printr-un relativism estetic, direct, naiv în *Paşi*, integrat într-un adevărat sistem de cugetare în *Mutaţia*"[34]. Nimic mai adevărat. Din perspectiva „realităţii sufleteşti" (*i.e.*, a „temperamentului"), E. Lovinescu rămâne E. Lovinescu.

Note:

1. Vezi E. Lovinescu, *Cariera mea de critic*, în vol. Anonymus Notarius, *E. Lovinescu*, Editura „Vremea", Bucureşti, 1942, , p. 206: „Dacă vocaţia are vreun înţeles, nu mă sfiesc de a mărturisi că am avut-o încă din tinereţe. Pe când camarazii mei rimau versuri (...), eu ticluiam note critice şi *cugetări*. Vocaţia vine nu numai dintr-o înclinare temperamentală, ci şi dintr-o convingere robustă în valabilitatea meşteşugului. (...) Fără convingere nu se poate face nimic trainic".

2. *O chestie de sintaxă latină* şi *Pronunţarea latină în epoca clasică*. Detaliu sugestiv pentru preferinţele autorului, prima era dedicată lui Iorga, cealaltă lui Maiorescu.

3. După obţinerea doctoratului la Sorbona şi episodul nenorocos de la universitatea ieşeană, numai candidatura tardivă la Academie, la fel de nefericită, mai tulbură linia dreaptă a acestei biografii ritmate după numărul de pagini tipărite.

4. Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, Editura „Grai şi suflet", Bucureşti, 1996, vol. I, p. 24.

5. G. Ibrăileanu, *E. Lovinescu: „Paşi pe nisip"*, în „Viaţa românească", Anul I, nr. 4, iunie 1906, p. 174.

6. Florin Mihăilescu, op. cit., p. 59. Criticul pune dilema lovinesciană sub semnul simbolic al dramei lui Ariel.

7. E. Lovinescu, *Opere*, vol. I, Editura „Minerva", Bucureşti, 1982, p. 153.

8. Ibidem, p. 5.

9. Ibidem, p. 49. În acelaşi sens, criticul afirmă că, deşi nu e imorală, ţărănimea „e totuşi de o oarecare amoralitate placidă şi netulburată", iar „lipsa aceasta de viaţă sufletească şi de varietate a făcut ca literatura cultă să se depărteze de pătura ţărănească, la care nu avea ce căuta cu mijloacele ei de observare fină şi pătrunzătoare" (ibidem).

10. Ibidem, p. 39.

11. În volumul *Ibrăileanu. Către o teorie a personalităţii. Eseu despre literature criticilor (I)*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007.

12. Distincţia îi aparţine, de fapt, lui Gherea – vezi studiul *Tendenţionismul şi tezismul în artă*, în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice,* vol. I, Tipografia „Românul", Viltilă C. A. Rosetti, Bucureşti, 1890, p. 306-346.

13. E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. I, 1982, p. 204.

14. Ibidem, p. 43.

15. Idem, *Scrisori şi documente*, Editura Minerva, Bucureşti, p. 89.

16. Idem, *Opere*, ed. cit., vol. I, 1982, pp. 56-57.

17. Idem, *Constantin Dobrogeanu-Gherea*, în *Critice*, vol. IV. *Revizuiri literare*, Editura Librăriei Alcalay&Co, Bucureşti, 1920.

18. Ibidem, *Caragiale*, p. 19-20: „Caragiale a avut darul suveran de a crea oameni"; „izbutind să dea viaţă unor tipuri simbolice, făurind pe de-a întregul şi o limbă – oricât de respingătoare ar fi ea – Caragiale e un creator. Un artist se preţuieşte însă nu numai după puterea lui de realizare. Ci şi după înălţimea idealului în slujba căruia şi-a pus talentul. Darul de observaţie nu ajunge pentru a-i fixa măsura". În ciuda concluziilor defavorabile la care ajunge (sau, mai exact, de la care pleacă), Lovinescu se dovedeşte unul dintre exegeţii subtili ai operei lui Caragiale. Procedeul simplificării caricaturale prin care se transformă personajele într-o serie de „caractere minimale" e bine intuit: „Mai toţi eroii lui Caragiale se pot rezum aîntr-o singură formulă, bine aleasă, care se repetă mereu cu o stăruinţă ce o impune. La urmă o vezi mişcându-se pe scenă simbolic. (...) Sub ea nu e însă nu e niciun fel de conflict sufletesc, niciun fel de ideologie" (ibidem, p. 21). Comparaţia cu Ibsen e menită a-l dezavantaja evident pe autorul *Scrisorii pierdute*: „În tot teatrul lui Caragiale nu găsim, nu un erou, ci un om cinstit sau un om normal. Ibsen avea un ideal moral; teatrul lui e un teatru de luptă, e satira unei lumi pe ruinele căreia el ar fi voit să ridice o lume nouă. Caragiale e lipsit de ideal: teatrul lui e o satiră pentru satiră; o colecţie de imbecili, de ramoliţi şi imorali, de automaţi ce nu ştiu rosti decât o formulă (...) N-a fost lipsit numai de idealism şi de generozitate, ci şi de poezie. Eroii lui nu au niciun farmec; eroinele nu aduc cu ele nicio mireasmă de feminitate, o notă de duioşie; pretutindeni, chipuri deformate şi groteşti, pretutindeni, dragostea văzută prin prisma mahalalei. Natura, de asemenea, nu a existat pentru Caragiale" (ibidem, p. 26-27).

19. Idem, *Opere*, vol. IV, ed. cit., p. 117.

20. Ibidem, p. 194.

21. Idem, *Memorii. Aqua forte*, Ediţie îngrijită de Gabriela Omăt, Editura Minerva, Bucureşti, 1998, p. 276.

22. Idem, *Opere*, ed. cit., vol. IX, 1992, p. 296.

23. Idem, *Opere*, ed. cit., vol. I, 1982, p. 28.

24. Ibidem, p. 26

25. Ibidem, p. 25.

26. Idem, *Memorii*, ed. cit., p. 272: „Paralel, cazul e cunoscut şi în psihologie, sub forma legei lui Lange-James, în care procesul de formaţie a emoţiei îşi are punctul său de plecare în excitaţiile externe sau interne. (...) nu plângem pentru că suntem trişti, ci suntem trişti pentru că plângem; nu fugim pentru că ne e frică de arma întinsă a inamicului, ci ne e frică pentru că fugim. Ca şi senzaţia, emoţia corespunde aşadar excitaţiei locale a unei anumite regiuni a trupului nostru, al cărui ultim produs aparent e".

27. Idem, *Expresia creatoare de realităţi*, în „Vremea", an IV, nr. 186, 10 mai 1931.

28. Idem, *Memorii. Aqua forte*, ed. cit., p. 268.

29. E vorba despre răspunsul lui Lovinescu la ancheta *Ce preferaţi? Teatrul sau cinematograful?*, în „Rampa", Anul XXVI, nr. 5966, 29 noiembrie 1937, p. 3.

30. Idem, *Memorii. Aqua forte*, ed. cit., p. 268.

31. Idem, *Opere*, ed. cit., vol. IV, 1986, p. 298. Lovinescu distinge însă „bovarismul ideologic" de cel literar. Bovarismul ideologic ar presupune capacitatea de a elabora o doctrină din elemente ce n-au ieşit din dialectica temperamentului. Bovarismul literar, aşa cum a fost acesta interpretat şi în directă legătură cu romanul lui Flaubert, ar fi însă un „complement" al realităţii, un fel de negativ al acesteia. În opinia lui Lovinescu, cazurile de bovarism literar „pur", implicând perfecta identitate între operă şi scriitor, sunt foarte rare, întrucât legăturile dintre produsul artistic şi psihologia individului nu se rup definitiv sau până într-atât încât să creeeze o realitate independentă.

32. Idem, *Opere*, ed. cit., vol. IV, 1986, p. 380.

33. Idem, *Memorii. Aqua forte*, ed. cit., p. 48: „critica mea avea să se îndrepte în sensul contrariu, al abstracţiei, al expresiei nude şi tecnice, al ordonanţei stricte şi, înlocuit printr-un ton de autoritate, relativismul avea să se retragă în planul speculaţiei estetice".

34. Ibidem, p. 47.

Bibliography

E. Lovinescu interpretat de... / E. Lovinescu revisited by..., an anthology edited with an introductory study by Florin Mihăilescu, Bucharest: Eminescu Publishers, 1973.

Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane / History of Contemporary Romanian Literature*, Bucharest: Minerva Publishers, 1981.

Idem, *Istoria civilizaţiei române moderne / The History of Romanian Modern Civilization*, edited, forworded, and annotated by Z. Ornea, Bucharest: Editura Ştiinţifică, 1972.

Dobrogeanu-Gherea, Constantin, *Studii critice / Critical Studies*, Bucharest: Editura pentru literatură, 1967.

Ibrăileanu, G., *Spiritul critic în cultura românească / The Critical Spirit in Romanian Culture*, Iaşi: "Viaţa Românească" Publishers, 1909.

Maiorescu, Titu, *Critice / Critical Works*, edited by D. Vatamaniuc, Bucureşti: Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2005.

Rădulescu-Motru, Constantin, *Scrieri politice / Political Writings*, an anthology edited with an introductory study by Cristian Preda, Bucureşti: Nemira Publishers, 1998.