

*IBRĂILEANU – PARTIZANUL CRITICII ESTETICE
ȘI AL CRITICII COMPLETE – NOI PERSPECTIVE
ÎN INTERPRETAREA EMINESCIANISMULUI*

Ioana Vasiloiu

Dacă până la primul război mondial Ibrăileanu este partizanul criticii sociologice și psihologice, după această dată, istoricul literar evoluează către o critică mai interiorizată, aplecată spre opera literară, în care scriitorul trece într-un plan secund. Această evoluție aruncă lumini noi în interpretarea eminescianismului, analizat îndeosebi „științific” până în 1919, când, prin articolul *Mihai Eminescu* publicat în *Însemnări literare* (inclus ulterior în volumul *Note și impresii*, apărut în 1920 și dedicat bunului prieten și coleg de liceu Raicu Ionescu-Rion), schimbarea de optică capătă concretețe.

Micul articol nu mai tratează opera eminesciană din perspectiva socialului, sensul demonstrației critice fiind îndreptat spre operă – nu în afara ei – reținându-se trăsăturile ei generale, valoarea artistică (dimensiune subînțeleasă în trecut, dar rareori evidențiată). În această fază a criticii lui Ibrăileanu, denumită adesea impresionistă, datorită aprecierilor generalizatoare, calitatea esențială a poeziei eminesciene este emotivitatea – principiu explicativ al lirismului – înțeleasă în manieră schopenhaueriană, ca „voință”, ca „lume interioară, profundă, obscură, nedefinită, nelămurită”¹. Emotivitatea va însemna exprimarea inexprimabilului, a generalului uman, prin intermediul unei „combinații simbolice de imagini” și al muzicii, textul fiind „libretul la muzica de sentimente din sufletul poetului”. Finețe, intuiție și comprehensiune critică dovedește Ibrăileanu în sublinierea legăturilor dintre poezia eminesciană și muzică: „ca și muzica, poezia lui Eminescu, prin sentimentul ei general, prin lipsa ei de subiect și de ocazional, îți transmite cu cea din urmă intensitate o stare emoțională generală, pe care o umpli cu propriile-ți evenimente sufletești. De aici și sentimentul de colaborare al cetitorului – „cetirea printre rânduri” – iluzionarea lui, credința naivă în adevărul ficțiunii de operă, de aici sugestivitatea lui Eminescu. Ca și muzica, poezia lui Eminescu scoate din enormul inconștient stări nebănuite de suflet, pe care le lasă cu nelămuritul lor și, exprimând inexprimabilul, ne face cunoscut, în clipe de fulger, profundul sufletului nostru. De aici senzația infinitului, a lucrului în sine, a „voinței” lui Schopenhauer, pe care ne-o dă poezia lui Eminescu”². Dar muzicalitatea eminesciană nu este doar

¹ G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu*, în „Însemnări literare”, I, nr. 19, din 22 iunie 1919, p. 1–4, apud G. Ibrăileanu, *Opere 2*, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, prefață de Al. Piru, Editura Minerva, 1975, p. 254.

² Idem.

de ordin intrinsec, ci și extrinsecă, de aici o afirmație de tipul „dar muzica aceasta profundă a lui Eminescu a mai căpătat prestigiul unei alte muzici, aceea a versului său hipnotic, combinată din sonorități de silabe, de ritmuri și de rime”, care anticipează analiza formală a discursului poetic din *Eminescu. Note asupra versului*, publicat în *Viața românească* și reluat în volumul *Studii literare* din 1930.

În ce-ar consta, așadar, „caracterul special” al discursului liric eminescian? Din punctul de vedere al partizanului criticii complete, „impresia cu nimic comparabilă pe care o face Eminescu asupra cititorului” se explică prin imaterialitatea și idealitatea poeziei, lipsa ei de subiecte și de ocazional, imaginația bogată și completă, sonoritatea versului, sugestivitatea profundă – aspecte definitorii care gravitează în jurul conceptului de „emotivitate”: „în adevăr, punându-ne în contact cu emotivitatea noastră, profundă, ea ne pune în contact cu un infinit, cu singurul infinit palpabil pentru noi, cu infinitul sufletului nostru, cu infinitul”³. Toată poezia eminesciană, inclusiv aceea cu caracter istoric sau filosofic, stă sub imperiul conceptului-etimon – *emotivitate*: „din toate preocupările privitoare la ideea națională și la politică consemnate în multele sale articole de ziar, ceea ce a străbătut în poezia sa este *Doina*, *Scrisoarea III*, chintesențiere a voluminosului bagaj de fapte, de idei și sentimente din proza sa politică și socială. Și aceeași lipsă de ocazional și în filosofia sa poetică, pesimistă”⁴. Astfel, poezia înțelescă ca emoție, ca lirism (în exprimarea căreia e nevoie de tehnică, de meșteșug), trebuie să surprindă esențialul, „chintesența” ființei umane (în toate dimensiunile ei: istorică, socială, politică, filosofică, erotică, ontologică) – de aceea „aproape nici o tânguire personală, nici o zăgrăvire de mizerii particulare, ci din toate suferințele personale, din toate observațiile și experiențele particulare – sinteza, chintesența, generalizarea, așadar aruncarea schelelor pe care s-a ridicat și plutirea în sferele superioare ale contemplației pure”⁵.

Articolul se încheie – ca să ne menținem în cadrul terminologiei criticului – cu un portret „sugestiv” al personalității eminesciene, având ca nucleu „emotivitatea” – în jurul căreia gravitează alte însușiri semnificative pentru schițarea „profilului”: „Eminescu a fost un organism complet. A avut totul, toată gama senzațiilor, imaginația completă, inteligența înaltă. El a concentrat în sine vârstele omenirii și vârstele omului. Emotiv și imaginativ ca un primitiv, naiv și curios ca un copil nou în fața universului, el a fost în același timp înarmat de cunoștinți ca un învățat și abstractor de idei ca un metafizician”⁶.

Dincolo de observațiile subtile referitoare la valoarea lirismului, rețin atenția aprecierile generale despre poet – devenite leitmotive ale interpretării sale critice:

³ Idem, p. 255.

⁴ Idem, p. 250.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Idem, p. 255.

„Eminescu este nu numai cel mai mare scriitor român. El este o apariție aproape inexplicabilă în literatura noastră. El a căzut în sărmana noastră literatură de la 1870 ca un meteor din alte lumi”⁷, sau Eminescu este „poetul sentimentelor general omenești”⁸. Peste câțiva ani, în *Prefața* la ediția de *Poezii* din 1930, va spune, comparându-l cu Shakespeare: „căci Eminescu nu este muntele măreț care se înalță ca Ceahlăul, deasupra culmilor dimprejur. El este muntele care izbucnește deodată spre cer din câmpia plată”⁹. Constatările modestului și sensibilului profesor de la Iași, exprimate într-un limbaj metaforic, preluate și de alți critici (Călinescu) și menite să semnaleze unicitatea, genialitatea celui considerat „în afară de dimensiunile literaturii române”, nu fac decât să nuanțeze marele portret maiorescian conturat în urmă cu trei decenii. Începând cu studiul *Eminescu – Pe lângă plopii fără soț (Considerații tehnice)*, publicat în *Viața românească* (1920) și reluat în volumul *Scriitori români și străini* (1926), demersul critic se pliază pe textul operei, vizând detaliul, nuanțele discursului liric, renunțând la determinările cauzale de ordin extraliterar (nu și la argumentul psiho-critic). Ca atare, studiul este o analiză aplicată pe text, criticul „coborând” în intimitatea unei poezii considerată ca aparținând unui gen minor (eventual numeric, nu însă și axiologic, cum demonstrează Ibrăileanu). Urmărind să evidențieze concordanța conținut – formă în poezie, Ibrăileanu este cel dintâi interpret al operei eminesciene care aduce în discuție clasicismul romantic al poetului, corespunzător celei de-a doua perioade de creație (1879–1883), fază pe care Vianu o va numi „structurarea podoabelor”, spre deosebire de prima fază – a „romantismului imaginativ – când era influențat puternic de romantismul german (poezie tip: *Floare albastră*)”¹⁰. Urmează câteva considerații stilistice referitoare la cele două faze (Ibrăileanu simplifică periodizarea; dacă în *Curs* vorbea de trei faze, în acest studiu sunt două: – faza întâi, până în 1879, faza a doua, până în 1883): „în prima fază – Eminescu are stilul ornat, imagini bogate, uneori copioase [...] în faza a doua stilul s-a simplificat și s-a concentrat [...] acest stil e stilul clasic”¹¹. Schimbarea de stil se datorează fondului care diferă în cele două etape (argumentul critic fiind și de această dată de ordin psihologic): „dar la această simplificare Eminescu ajunge și din cauza unei schimbări în concepția sa poetică. În prima fază, el își îmbină întotdeauna sensibilitatea cu imaginile naturii. În prima fază e în poezia sa o comuniune cu natura, un fel de panteism. Fiind, așadar, solicitat spre descripție, trebuia să aibă

⁷ Idem, p. 249.

⁸ *Ibidem*.

⁹ G. Ibrăileanu, *Prefață* la ediția de *Poezii*, Editura Națională S. Ciornei, București, 1930, p. 6.

¹⁰ G. Ibrăileanu, *Eminescu – Pe lângă plopii fără soț (Considerații tehnice)*, în „Viața românească”, XII, nr. 10 (octombrie), 1920, p. 591–597, apud G. Ibrăileanu, *Opere* 3, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru. Prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1976, p. 79.

¹¹ G. Ibrăileanu, *Opere* 3, p. 79–80.

stilul *imagé*. E colorat și în faza ultimă, când subiectul cere prin definiție culoare (descripția și epicul din *Scrisori*, și considerațiile filosofice, care fără concretizare ar fi proză curată). În faza ultimă, Eminescu devine mai puțin atent la natură. Acum se concentrează asupra propriului său suflet. Altădată, ca să vorbim de poezia erotică, iubea iubirea, pe care o întrupa într-o femeie, văzută într-un decor poetic. Acum iubește femeia. Conștiința întreagă îi este plină de sentiment. Acum își analizează sensibilitatea cu înverșunare, iar în analiza aceasta nu mai are ce căuta culoarea”¹².

Reprimându-și impulsul generalizărilor, Ibrăileanu trece la analiza romanței *Pe lângă plopii fără soț*. Cu un simț de observație ascuțit este remarcată banalitatea și simplitatea primei părți a poeziei, criticul întrebându-se de unde provine valoarea ei literară. Ibrăileanu avansează o explicație de ordin psihologic, psihologie transferată în planul unei sensibilități literare; Eminescu trebuia să fie înzestrat cu „puterea adâncă de simțire, sentimentul unui misterios acord între cuvinte și al unei misterioase corespondențe între sunete” a cărei origine s-ar afla în inconștient. Ca în articolul precedent, criticul este de părere că poezia eminesciană este înaintea de orice prelucrare, un produs al inconștientului, de aici „caracterul de imaterialitate, idealitatea ei”.

Banalitatea primei părți a poeziei (primele patru strofe) se susține la nivel textual prin concordanța dintre fond și formă (conținut și expresie). Astfel, unei situații simple (un tânăr romantic iubește fără speranță, „proletarul intelectual, rupt din clasa din care a ieșit, fără relații sociale, înamorat de obicei de la distanță, de o fată dintr-o lume subțire, adesea din clasa boierească, pe care o idealizează ca orice mic burghez cultivat”) îi corespunde un stil sărac, „procedee stilistice de o desăvârșită simplitate”¹³, cu o singură excepție – epitetul „fără soț” (epitet „concret și moral”), care învăluie totul într-o atmosferă de stinghereală, de singurătate.

În partea a doua a poeziei, după acel „să mor”, vocea lirică se schimbă, „personajul” poeziei nu mai e tânărul romantic îndrăgostit fără speranță, ci Hyperion, „încă și mai mândru decât în *Luceafărul*, conștient de superioritatea lui până la grandomanie”¹⁴, care a iubit cu o pasiune ieșită din comun, moștenită din bătrâni: „Căci te iubeam cu ochi păgâni / Și plini de suferinți / Ce mi-i lăsară din bătrâni / Părinții din părinți”. Asupra acestei strofe criticul poposește ceva mai mult, întrucât „nicăieri poate Eminescu nu a exprimat cu atâta putere pasiunea iubirii”¹⁵, dar și pentru că versurile definesc o altfel de iubire, specifică celei de-a doua perioade de creație. Dacă în lirica erotică de început Eminescu iubea iubirea, în faza de maturitate el iubește femeia, amorul ideal, platonice, fiind substituit de

¹² Idem.

¹³ *Op.cit.*, p. 78.

¹⁴ Idem, p. 81.

¹⁵ Idem, p. 83.

amorul – pasiune, amorul sexual, „identic sie însuși de-a lungul vremii, din caverne până azi”. Pasionat la rândul-i, dar de digresiuni („farmecul analizelor lui Ibrăileanu stă în forța-i disociativă, în pasiunea digresiunilor”)¹⁶, criticul face trimitere la poezia *Scrisoarea IV*, unde „Eminescu a exprimat în versuri lapidare metafizica amorului a lui Schopenhauer”, pentru a arăta că strofa în cauză e „transcripția analist – psihologică a celebrei metafizice”¹⁷. Ceea ce îi reproșează eul superior femeii e că, prin neînțelegere, a ratat șansa de a fi immortalizată într-o operă de artă, erotica eminesciană fiind asociată constant la Eminescu cu creația. Și în această parte a poeziei forma se adaptează la fond, mai precis tonul devine solemn, sentențios, iar fraza lungă sau concentrată până la obscuritate, în acord cu noul statut al eului liric.

A treia parte a poeziei și ultima vorbește despre moartea iubirii – ne informează Ibrăileanu, care cedează din nou, cu plăcere, farmecului tentațiilor ivite pe parcursul comentariului critic: analogia cu *Luceafărul*, generalitățile psihologice despre amor: „la sfârșitul *Luceafărului* se simte ceva amar, un fel de obidă. Aici nimic din această stare sufletească, sau aproape nimic, fiindcă iubirea a încetat. Iar perifriza prin care Eminescu declară că iubirea e moartă «căci azi le sameni tuturor la umbrel și la port» – conține o admirabilă observație. Când o iubea, ea era un exemplu unic, făcea parte dintr-o specie zoologică deosebită, reprezentată printr-un singur exemplar, care era ea. Și tot ce ținea de ea era unic, chiar și haina. Este definiția supremei iluzii de care e amețit bărbatul când iubește cu fetișism. Când însă iubirea a încetat și iluzia a dispărut, femeia a redevenit ceea ce este în realitate, a reintrat în specia comună umană”¹⁸.

Conversiunea produsă în personajul liric se resimte și în plan stilistic – după cum sesizează autorul *Adelei*: „atunci s-au întors în liniștea morții și toți acei «părinți din părinți», care se agitău în pieptul bărbatului, iar ochii din «păgâni și plini de suferinți» au devenit «un rece ochi de mort», căci Eminescu nu uită să concretizeze cele două stări contrare, prin aceeași imagine, acordată însă cu împrejurarea”¹⁹.

Valoarea analizei lui Ibrăileanu constă – dincolo de aprecierile estetice și stilistice delicate (valabile în esență pentru întreaga lirică erotică din faza de maturitate) în faptul că aici ni se semnalează, pentru prima dată, substratul filosofic al romanței eminesciene, prin apropierea dintre poema în discuție și planul metafizic al *Luceafărului*, analogie dezvoltată cu rafinament de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*.

¹⁶ Al. Oprea, *Ibrăileanu și stilul oral în critică*, în *Incidențe critice*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 150.

¹⁷ *Opere* 3, Idem.

¹⁸ Idem, p. 85.

¹⁹ *Ibidem*.

Despre proza eminesciană postumă și antumă criticul se pronunță în două articole publicate în *Viața românească*, primul²⁰ fiind reluat în volumul *Scriitori români și străini* (penultima carte de critică publicată în timpul vieții). Știm că editarea în anul 1904 de către Ion Scurtu a „romanului inedit” *Geniu pustiu* a stârnit reacții critice contrastante. De pildă, Iorga, unul dintre primii recenzenți ai volumului, apreciază „forma, limba și țesătura împletită a ideilor”, fiind convins că „opera de tinereță a lui Eminescu e vrednică de poezia pe care o cunoaștem”²¹. În opoziție cu ideologul sămănătorismului, mai tânărul Lovinescu acuza scrierea de „găunos patetic romantic: demoni, îngeri, genii, eroi frumoși, perversi și diabolici, femei divine, bolizi de basm pueril”²².

Ce poziție va adopta Ibrăileanu în polemica referitoare la oportunitatea sau inoportunitatea publicării romanului *Geniu pustiu* și care era opinia acestuia despre valoarea scrierii rămasă în manuscris? Răspunsul îl aflăm în articolul *Eminescu – Geniu pustiu* (1922), sau, mai bine zis, în celebrul articol din 1908 *Postumele lui Eminescu* (în chestiunea postumelor, Ibrăileanu rămâne la fel de tranșant, chiar dacă articolele sunt scrise la interval de peste un deceniu).

Ca atare, tipărirea scrierii de tinerețe a poetului este considerată inoportună din aceleași rațiuni de ordin etic: „tipărirea romanului *Geniu pustiu* este o impietate față de Eminescu și o mistificare adusă publicului”²³ și estetic: „dar cum era să se mai ocupe de acest roman, desființat de el, înainte de 1872, când a scris *Sărmanul Dionis* în care a transportat pagini întregi din acest *Geniu pustiu*, inutilizând astfel pentru totdeauna fragmentul fragmentar scris la 1869”²⁴. Și, pentru a-și susține opinia, recurge la citat ca argument critic, transcriind în paralel fragmente din ambele opere, neuitând să menționeze cu micală paginile: „descripția străzii bucureștene și a crâșmei pe o noapte ploioasă din paginile 3, 4, 5 din *Geniu pustiu* (Ediția 1908) se găsește în paginile 31, 32, 33 din *Sărmanul Dionis* (Ediția Biblioteca Minervei). Tipul lui Toma Nour de la pag. 7 din *Geniu pustiu* se găsește, cu schimbarea numelui Toma Nour în *Dionis*, la pag. 32 din *Sărmanul Dionis*”²⁵. După ce și-a asigurat lectorii de adevărul celor opiniate, profesorul reia „chestiunea” nuanțând-o: „desigur, acest *Geniu pustiu* poate fi interesant pentru omul de studiu, care vrea să privească în intimitatea procesului de concepție al lui Eminescu și tipărirea lui poate fi justificată numai prin dorința de a aduce un

²⁰ G. Ibrăileanu, *Eminescu: Geniu pustiu*, în „Viața românească”, XIV, nr. 5 mai 1922, p. 271–275, reprodus în G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, Editura Viața Românească, 1926.

²¹ N. Iorga, *Eminescu*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și bibliografie de Nicolae Liu, Editura Junimea, Iași, 1981, p. 83.

²² E. Lovinescu, *Mihai Eminescu*, ediție critică, prefață, note, variante, bibliografie și indice de Ion Nuță, Editura Junimea, Iași, 1981, p. 4.

²³ G. Ibrăileanu, *Opere* 3, p. 72.

²⁴ *Idem*, p. 72.

²⁵ *Ibidem*.

serviciu acelor cercetători care nu pot studia manuscrisul la Biblioteca Academiei. Dar un asemenea manuscris se tipărește ca atare, și nu ca operă «inedită» în colecția autorilor clasici²⁶. Deci, criticul refuză publicarea romanului ca operă de Eminescu în colecția de autori clasici, iar nu ca material de studii.

Minuțioasa demonstrație pe text a convingerilor sale privitoare la postume, în speță a „neizbutitului roman”, se continuă cu aserțiuni categorice, care amintesc de cuvintele dintr-un alt articol, în care era de părere că „cel mai mare omagiu, care s-ar putea aduce lui Eminescu, mai mare decât cea mai înaltă statuie, ar fi distrugerea volumului de postume, care nu pot avea altă însemnătate decât ca material de studiu pentru critici și istorici literari”²⁷. Protestul se menține și în articolul de față, chiar dacă tonul își pierde din energie: „Eminescu n-a voit să fie autorul unui roman. Eminescu n-a tipărit nici un roman. Eminescu s-a încercat în adolescență să scrie un roman și a văzut că nu poate să scrie un roman [...] Și dacă am primi acest *Geniu pustiu* ca «roman inedit», apoi Eminescu ar fi cel mai ridicol scriitor din lume și un pur imbecil, căci ar fi unicul care să aibă în două opere pagini întregi la fel, când se știe că un scriitor care se respectă evită repetarea unei singure metafore”²⁸.

Sigur că o astfel de afirmație poate părea suspectă, mai ales când vine de la un critic care a avut un adevărat cult pentru Eminescu, dar, privită în focul polemicilor referitoare la oportunitatea sau inoportunitatea publicării postumelor, ea capătă alte justificări.

În finalul articolului, criticul–gherist pe jumătate aduce în discuție „cauzele” care au declanșat procesul editării postumelor: „naționalismul” epocii, în special „naționalismul literar” („printre ai căruia reprezentanți vedem o mulțime de ardeleni. Ca un corolar, e întetirea luptei începută de alții, împotriva literaturii decadente venită când apunea eminescianismul, luptă prin care se disting prin îndârjire scriitorii ardeleni. Printre acești ardeleni se pun mai în evidență Chendi (al doilea editor al *Poeziilor postume* – primul fusese Nerva Hodoș) și d. I. Scurtu (editorul *Geniului pustiu*) [...] Era nevoie, deci, de modele literare mari, impunătoare, cu caracter național și cu tendințe naționaliste. Poeziile lui Eminescu (în afară de *Satira III* și *Doină* nu puteau servi naționalismului [...] Chendi, d. Scurtu și ceilalți naționaliști și ardeleni, deci de două ori naționaliști, caută un remediu la acest deficit și-l găsesc, mai întâi în opera politică și socială a lui Eminescu, pe care d. Scurtu o tipărește făcând un real serviciu publicului [...] În *Geniu pustiu* e mult naționalism și foarte mult ardelenism. Deci *Geniul pustiu* este

²⁶ Idem, p. 75.

²⁷ G. Ibrăileanu, *Două comemorări: Kogălniceanu, Eminescu*, în „Viața românească”, VI, nr. 10 (octombrie), 1911, p. 130-133, apud G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu (studii și articole)*, ediție îngrijită, prefață, note și bibliografie de Mihai Drăgan, Editura Junimea, Iași, 1974, p. 184.

²⁸ *Opere* 3, p. 75.

foarte binevenit ca operă cu caracter de propagandă²⁹), „ambiția” unui istoric literar sau a unui editor de a-și lega numele de cel al unui mare scriitor și „dorința” unei case de editură de a-și îmbogăți colecția de autori clasici.

Fără a analiza în profunzime acest roman și fără a reflecta asupra modului de lucru al poetului, Ibrăileanu concluzionează: „acest roman inedit este un bruion din adolescența lui Eminescu, în care el a șters multe pasagii chiar atunci și din care a luat tot ce a fost bun și a pus în *Sărmanul Dionis*”³⁰. Despre proza antumă eminesciană criticul va scrie în cu totul alți termeni în articolul *Făt-Frumos din lacrimă*³¹, dar și în *Edițiile poeziilor lui Eminescu. Ediția d-lui Lovinescu*³², comentariu apărut în focul polemicii cu E. Lovinescu.

Basmul eminescian *Făt-Frumos din lacrimă* „poartă caracteristica celui mai perfect eminescianism”, este de părere Ibrăileanu în articolul care poartă numele bucății în proză – replică la acuzația unui A. de Herz, convins că scrierea aparținea lui Slavici. Iată-l pe adversarul cel mai înverșunat al publicării postumelor luând, din nou, apărarea lui Eminescu (după ce în junete polemizase cu Aron Densușianu). Și pentru a demonstra că basmul este o „creație foarte personală” vine cu argumente estetice valoroase: „în *Făt-Frumos din lacrimă* găsim însușirile lui Eminescu din proza și versurile sale, același amestec de naturalism antic și romantism ornat, aceeași pictură rafaelească de un senzualism pur, estetic a plasticei feminine, aceeași agresivitate naivă a femeii, aceeași transfigurare a naturei, dusă, uneori, până la fantastic – caractere absolut contrare geniului lui Slavici, scriitor grav, moral, realist și cam cenușiu”³³.

Găsim aici o caracterizare succintă a întregii proze eminesciene (antumă și postumă) și, în același timp, relevarea caracterului poetic al scrierilor în proză, subliniat, de altfel, și cu alte prilejuri: „proza sa este puțină și e poezie în proză” (*Spiritul critic în cultura românească, Opere 1*, p. 104), sau „nuvelele lui Eminescu sunt, după mine, literatură subiectivă, deci lirică – ca și poeziile sale” (vezi articolul *D. N. Iorga, critic și polemist în Viața românească*, 1909, apud *Opere 4*, p. 274). Sensibilul profesor intuiește caracterul organic al operei (deși nu ajunsese la manuscrise), iar opiniile referitoare la proză sunt importante, întrucât ele anticipă (într-o manieră stângace) exegezele lui Vianu³⁴ și Mihai Zamfir³⁵. Fost partizan al

²⁹ Idem, p. 76 – 77.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ P. Nicanor et Co. [Ibrăileanu, Garabet], *Făt-Frumos din lacrimă*, în „Viața românească”, XVIII, nr. (ianuarie), 1926, p. 126–128, apud G. Ibrăileanu, *Opere 5*, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Editura Minerva, București, 1977, p. 226–228.

³² G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu. Ediția d-lui E. Lovinescu*, în „Viața românească”, XXI, nr. 5–6 (mai – iunie), 1929, p. 248–287.

³³ G. Ibrăileanu, *Opere 5*, p. 227.

³⁴ Vezi Tudor Vianu, *Opere 5 (Studii de stilistică)*, antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, Editura Minerva, București, 1975.

³⁵ Vezi Mihai Zamfir, *Excepția eminesciană în Poemul românesc în proză*, Editura Minerva, București, 1981, p. 160–190.

criticii sociologice și psihologice, Ibrăileanu nu uită să aducă în sprijinul demonstrației sale argumentul moral: „Eminescu nu putea să iscălească o bucată care nu ar fi fost a sa”³⁶ (argument solid care dovedește pasiunea criticului pentru omul Eminescu, nu doar „pentru marele poet liric, unul dintre cei șapte-opt mari poeți lirici europeni din veacul al XIX lea”³⁷).

Finalul articolului vine să fixeze importanța basmului în contextul literaturii române, dar și contribuția poetului la dezvoltarea limbii literare și artistice românești: „*Făt-Frumos din lacrimă* cu care începe proza lui Eminescu și scrisul artistic românesc este de Mihai Eminescu”³⁸. Remarca lui Ibrăileanu nu e departe de aprecierea mai rafinatului său adversar: „*Făt-Frumos din lacrimă* conține în sâmbure toate valorile viitoarei expresii eminesciene”³⁹.

Interesante prin observațiile de ordin estetic privitoare la lirica și proza eminesciană sunt, de asemenea, studiile criticului referitoare la *Edițiile poeziilor lui Eminescu*⁴⁰ (1927–1929). Primele trei sunt o critică a edițiilor de poezie mai importante apărute până la acea dată (edițiile Maiorescu, Scurtu, Adamescu, Duică), dar, în același timp, o interpretare a liricii de început și a poeziilor publicate în intervalul 1883–1889 (cea mai controversată perioadă a creației eminesciene). În opinia lui Ibrăileanu, poezia de tinerețe (de până la *Venere și Madonă*) este ne semnificativă din punct de vedere valoric și ca atare ar trebui inclusă într-o ediție la sfârșitul volumului, ca un adaos, sub titlul *Poezii de adolescență* (așa va proceda în ediția sa din 1929): „aceste poezii nu numai că sunt mult mai slabe decât cele de la *Venere și Madonă* încoace, dar nici nu sunt eminesciene, nici ca fond, nici ca formă [...] În aceste poezii, Eminescu imită scriitorii anteriori și mai cu seamă pe Bolintineanu. E un gimnazist, care face versuri [...] Dar aceste poezii nu numai că nu sunt eminesciene, nu numai că, s-ar putea zice, nu sunt ale lui, dar sunt și din altă epocă literară, din epoca Alecsandri – Bolintineanu, epocă pe care o desființează, o înlocuiește tocmai Eminescu cel care începe cu *Venere și Madonă* [...] Nu poate fi dar nici o îndoială că Eminescu ar fi renunțat la aceste poezii [...] Să se facă o secțiune specială pentru aceste poezii, să fie puse, de pildă, ca *Adaos* la sfârșitul volumului, cu indicația: poezii din adolescență și cu o notă: că Eminescu desigur (ori: probabil) ar fi renunțat la ele”⁴¹.

³⁶ G. Ibrăileanu, *op.cit.*, p. 228.

³⁷ G. Ibrăileanu, *Opere* 4, p. 274.

³⁸ *Opere* 5, idem.

³⁹ E. Lovinescu, *Importanța studiului prozei lui Eminescu*, în *op.cit.*, p. 20.

⁴⁰ G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu* [I], în „Viața românească”, XIX, nr. 1 (ianuarie), 1927, p. 85, 103; *Edițiile poeziilor lui Eminescu* [II], în „Viața românească”, XX, nr. 2 (februarie), 1928, p. 412–433; *Edițiile poeziilor lui Eminescu (continuare)* [III], în rev. cit., XX, nr. 3 (martie) 1928, p. 412–433; *Edițiile poeziilor lui Eminescu* [IV]. *Ediția d-lui E. Lovinescu* în rev. cit., XXI, n-rele 5–6 (mai – iunie), 1929, p. 248–287.

⁴¹ G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu (Studii și articole)*, ed. cit., p. 190–191.

Dar, dincolo de argumentul estetic, la fel de importantă este mărturia lui Maiorescu, despre a cărui operă credea în profilul din *Note și impresii* că „și-a pierdut actualitatea”: „aceste poezii Maiorescu nu le-a pus niciodată în ediția sa (Socec), Maiorescu știa mai bine toate cele ale lui Eminescu. Și faptul că el nu le-a pus niciodată în ediția sa ar fi și el un argument că aceste poezii nu trebuie puse în volumul lui Eminescu. Și adaugă că Maiorescu spune în prefață că a pus și poezii începătoare ale lui Eminescu. Așadar, pentru Maiorescu, poezii începătoare înseamnă *Venere și Madonă* etc. Pe cele de adolescență le consideră – cum și trebuie – ca exerciții de școlar”⁴².

În viziunea lui Ibrăileanu, prima poezie eminesciană este *Epigonii*, motiv pentru care o așează în fruntea ediției sale, deși criteriul adoptat, enunțat încă din *Prefață*, e cel cronologic: „și în adevăr, prima poezie bună a lui Eminescu este *Epigonii* (1870). Având de expus o realitate, supunerea la obiect dă substanță fanteziei sale și o disciplinează. Acum are de tradus fapte în imagini. Iar în partea a doua a poeziei, de exprimat o idee, o atitudine asupra unei realități definite”⁴³. În ceea ce privește poeziile publicate în vremea când poetul era bolnav, profesorul crede că acestea, în număr de douăzeci și cinci, aflate în manuscris pe la persoane particulare și publicate „fără voința și știința poetului”, în ediția îngrijită de Maiorescu, apărută în decembrie 1883, și reproduse apoi, în 1884, în *Convorbiri literare*, sunt postume, „adevărate poezii postume și, în edițiile lui Eminescu, aceste poezii trebuiesc trecute la rubrica respectivă” (Ibrăileanu nu se va conforma propriei opinii de vreme ce, în ediție, ele nu sunt repartizate într-o secțiune specială). Discutând apoi „cazul” special al celor șase-șapte poezii apărute mai întâi în *Familia: Și dacă, Când amintirile, S-a dus amorul, Pe lângă plopii fără soț, Adio, Ce-i amorul?, Din noaptea* (*Familia* 12/24 februarie 1884 și care nu figurează în ediția Maiorescu)⁴⁴, criticul este de părere că ele atestă „realismul în fond și simplitatea clasică în formă” către care se îndrepta Eminescu spre sfârșitul activității sale și că „aceste poezii, afară de *Pe lângă plopii fără soț*, sunt variante inferioare ale poeziilor tipărite în volum”⁴⁵. În pofida „postumității” lor, cele douăzeci și cinci de poezii sunt valoroase – convingere cu care se încheie discuția în jurul poeziilor publicate în vremea când poetul era bolnav: „prin ele Eminescu nu numai că și-a schimbat (ori complectat) fizionomia, ci a devenit și un poet mare, căci aceste poezii sunt cea mai frumoasă poezie lirică a lui Eminescu”⁴⁶.

În aceeași categorie sunt trecute încă alte șase poezii publicate în reviste între 1885–1887, tot fără știrea poetului, care era „degenerat în forma lui etică și intelectuală” (T. Maiorescu): *Sara pe deal, La steaua, De ce nu-mi vii, Kamadeva, Dalila* (o parte din ea) și *Nu mă-nțelegi* – poezii „redactate în forma ultimă” înainte

⁴² Idem.

⁴³ Idem, p. 196.

⁴⁴ G. Ibrăileanu, *Opere* 5, p. 324.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ *Opere* 5, p. 331.

ca poetul să se îmbolnăvească. În opoziție cu majoritatea editorilor de până la el, Ibrăileanu ajunge la concluzia (în urma minuțioaselor critici de texte) că Eminescu n-a mai scris nimic în perioadele de luciditate de după 1883.

Un parcă interminabil „discurs” ține Ibrăileanu (de această dată din condei, iar nu de la catedră) despre „postuma” *Nu mă înțelege* („postumitatea e o problemă legată de publicarea și nu de crearea unei opere” – *Opere* 5, p. 383) scrisă, ca și celelalte, înainte de 1883: „poezia a fost scrisă în anul 1879 și publicată în *Albumul literar* în 1886 – a fost începută în 1876, ultimile variante din 1878–1880”⁴⁷.

Aflăm că istoricul literar a risipit multă energie pentru descoperirea *Albumului literar*, unde poezia a fost tipărită, rezolvând definitiv problema datei publicării: „l-am căutat la toate bibliotecile publice din țară, la tot felul de particulari, timp de doi ani, dar în zadar. În sfârșit, după a treia încercare, la biblioteca V. A. Urechia din Galați, s-a găsit cu destulă strategie misteriosul album. E din 15 martie 1886”⁴⁸ (de fapt cel care găsește *Albumul literar* este un student al istoricului literar).⁴⁹ Se demonstrează, apoi, în aceeași măsură că, și în cazul celorlalte cinci poezii, momentul publicării nu coincide cu cel al concepției lor – dovadă că „Eminescu lucra unele poezii ani întregi”.

Așadar, criticul susține că poezia *Kamadeva*, publicată în 1887, este concepută prin 1876, la Iași, ca un reflex al cursului lui Weber, «Die Cosmogonie der Inder», frecventat la Berlin; *La steaua* este o traducere din G. Keller, superioară originalului; *Sara pe deal* „e din 1871” și *De ce nu-mi vii*, trimisă de Eminescu însuși la *Convorbiri literare*, de la mănăstirea Neamț, este scrisă desigur tot înainte de 1883.

Dar, dincolo de critica de texte, realizată cu luciditate și nu o dată cu ingeniozitate, Ibrăileanu desfășoară, în aceste studii, „lecturi” estetice de finețe ale textelor în proză eminesciene. Așa, de pildă, în cel de-al patrulea studiu, intitulat *Edițiile poeziilor lui Eminescu. Ediția d-lui Lovinescu*, asupra căruia am poposit, în contextul prezentării edițiilor și al polemicii Lovinescu – Ibrăileanu, criticul apreciază fantezia îndrăzneată din *Sărmanul Dionis* – „cap de coloană al unei întregi literaturi” și „prima operă românească de proză în stil artist” –, îmbinarea curajoasă a lirismului cu reflexivitatea, romantismul original și, nu în ultimul rând, notele autobiografice, datorate caracterului subiectiv al nuvelei. Intuitiv mi se pare ideologul poporanismului când numește scrierea în proză de tinerețe a poetului „poem filosofic în proză”, caracterizând-o într-o manieră inovatoare la acea dată: „*Sărmanul Dionis*, deși poem filosofic în proză, este autobiografia morală a lui Eminescu, iar prin caracterul de generalitate pe care-l are orice operă de artă, este

⁴⁷ Idem, p. 339.

⁴⁸ Idem, p. 337.

⁴⁹ Al. Piru, *G. Ibrăileanu (Viața și opera)*, ediția a III-a, BPT, 1971, Editura Minerva, București, p. 226.

în același timp și portretul, idealizat, al intelectualului romantic în genere: sensibilitate, imaginație, reflexivitate exagerată, deficit de voință, nemulțumire de realitate, solitarism, refugiare în amor, în natură, în trecut și în fantezie [...] în *Sărmanul Dionis* limba românească a fost supusă celui mai greu examen: acela de a exprima în forme sensibile o concepție filosofică⁵⁰.

Și bucății în proză *La aniversară* îi este aplicat criteriul estetic în lapidara caracterizare: „*La aniversară* este o schiță admirabilă: observație, psihologie, umor, delicateță, compoziție, stil, limbă. Cronologic, e prima schiță psihologică din literatura română. Din punct de vedere estetic nu există alta superioară ei⁵¹. Și pentru că polemistul era vrăjit de personalitatea și de întreaga operă a celui care „e în afară de dimensiunile literaturii române⁵², vrea, la rândul său, să transmită „vraja” lectorilor săi fideli și, de ce nu, „dușmanului” Lovinescu, vorbind în aceeași ținută de casă⁵³ dar cu sinceritate și spontaneitate, despre *Operă*: „în orice gen a scris Eminescu – poezie, nuvelă, sociologie, politică, polemică, critică, – a dat operă de prim rang. Unde punea el mâna, punea și Dumnezeu mila⁵⁴”.

Ironizate de Lovinescu pentru stilul lor oral, studiile de critică minuțioasă a textelor semnate de criticul de la *Viața românească* (menite să apară într-un volum: „așadar când va apărea volumul meu cu articolele despre *Edițiile lui Eminescu*”)⁵⁵ au contribuit la o mai bună interpretare a operei eminesciene și au pregătit, alături de ediția din 1930, credem noi, fără a exagera, apariția edițiilor critice următoare (C. Botez, Perpessicius, Murărașu). Pe bună dreptate, Al. Piru spunea, în *Prefața la Opere 5*, că „pasiunea polemică le face în același timp vii, delectabile oricând, ca de altfel, majoritatea campaniilor lui”.

Studiul care marchează un moment important în analiza formală a discursului poetic eminescian este *Eminescu. Note asupra versului. Anexe: I. O fază de tranziție, II. Date biografice, III. Mai am un singur dor este o... compilație?, IV. Kamadeva*, publicat în *Viața românească* (XXI, numerele 9–10, septembrie – octombrie, 1929, p. 333–371) și reluat în volumul *Studii literare* (Editura Cartea Românească, București, 1930). Ca și în *Eminescu – Pe lângă plopii fără soț (Considerații tehnice)*, Ibrăileanu demonstrează, recurgând la argumente de analiză tehnică a poeziei, concordanța dintre conținut (fond, idee) și formă (mijloacele sonore, prozodice: ritm, rimă, măsură, combinații metrice, proporția dintre accentele principale și cele secundare, sonoritățile imitative) în discursul liric eminescian, cu deosebirea că, aici, demersul critic nu se limitează la un singur poem, ci este extins, asupra perioadei 1870–1883 (consecvent cu sine, criticul nu supune analizei poeziile de debut și postumele).

⁵⁰ G. Ibrăileanu, *Eminescu (studii și articole)*, ed.cit., p. 325–326.

⁵¹ Idem, p. 330

⁵² G. Ibrăileanu, *Opere 2*, p. 305.

⁵³ Al. Oprea, *op.cit.*, p. 149.

⁵⁴ G. Ibrăileanu, *ibidem*.

⁵⁵ *Opere 5*, p. 387.

Textul critic debutează cu aprecieri tipologice despre cele două faze ale poeziei (cu care ne familiarizase încă din articolul din 1920): „întâia până la 1879, a doua de aici încolo”⁵⁶, care antrenează delimitări antitetice: optimism/pesimism; critica amorului/erotica femeii; sentimentul naturii obiectiv/subiectiv; stil colorat/imagé; imaginație romantică/sensibilitate romantică. Dar introducerea nu reprezintă decât rama studiului – demersul plîindu-se pe textul operei, pe demonstrarea „obiectului”: adecvarea sonorității la ideea poeziei „probată obiectiv–lucru greu în estetică”⁵⁷.

Deosebiri de fond antrenează deosebiri de ritm. Astfel, ritmul, adecvat fondului sufletească ideatic, ar fi precumpănitor trohaic în poeziile optimiste ale fazei întâi, întrucât troheul „mai simplu, mai alert, mai repede, e la Eminescu metrul stărilor de suflet mai optimiste, mai romantic idealiste, mai juvenile” și iambic, în faza a doua, iambul fiind „metrul pesimismului, al deprimării, al analizei”⁵⁸. Sunt amintite, însă, și excepții de la regulă, care vin să o confirme. Astfel, *Strigoii* și *Departate sunt de tine* – din prima fază – sunt iambice (ambele poeme funebre), *Epigonii*, deși pesimistă, are un ritm trohaic, fiind un elogiu adus înaintașilor, sau din faza a doua, *Freamăt de codru*, *Lasă-ți lumea*, în ritm trohaic, dar poezii ale dragostei fericite, împlinite; și *Scrisorile*, scrise tot în ritm trohaic, fiindcă indignarea presupune energie, eliminarea deprimării. În *Glossă*, tonul sentențios a impus troheul. Adecvarea ritmului la fondul poeziei reprezintă, în concepția criticului, un argument solid pentru organicitatea și autenticitatea lirismului.

Așadar, ritmul ar fi elementul fundamental al poeziei, întrucât, „face mărturie de talentul lui, de seriozitatea și sinceritatea poeziei lui – a inspirației și a creației”⁵⁹. Despre importanța ritmului în construcția discursului liric, autorul pomenește pentru prima oară în 1894, în articolul *Originalitatea formei*: „dacă analizezi o poezie vezi imediat că măsura, ritmul se schimbă neconștient după cum se schimbă și starea de spirit” – adaptare produsă inconștient, căci „este sigur că Eminescu nu s-a gândit să întrebuițeze anume aceste variații de ritm, ci ele au ieșit pentru că așa cereau stările sufletești corespunzătoare”⁶⁰.

Un alt mijloc de realizare a tonalității, a fondului eminescian, este măsura versurilor: „când fondul e mai complicat versul e mai lung”⁶¹, și invers. Ca atare, scurtimea versului din *Mai am un singur dor* exprimă „perfect simplitatea gravă a sentimentului, oboseala și detașarea de viață”⁶². Apoi – un mijloc al adaptării

⁵⁶ *Opere* 3, p. 301.

⁵⁷ *Idem*, p. 309.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Opere* 3, p. 308.

⁶⁰ G. Ibrăileanu, *Pagini alese*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, ediție îngrijită, cu o prefață de Mihai Ralea, 1957, p. 109.

⁶¹ *Opere* 3, p. 309

⁶² *Idem*.

formeii la fond – „factorul auxiliar cel mai important al ritmului”: „proporția dintre accentele principale și cele secundare” joacă un rol însemnat, pentru că dă poetului „posibilitatea să se miște cu toată libertatea și să realizeze tot felul de combinații în schema trohaică sau ritmică” (op.cit., p. 311). Se poate observa, cu facilitate, că poezia este, în concepția lui Ibrăileanu, nu doar un „produs” al subconștientului, ci, în primul rând, o artă a auzului, nu a văzului, criticul „studiind versul ca Tomașevski ori Jakobson, din punct de vedere fonologic, ca sunet, nu ca literă”⁶³. În acest context, este firească atenția pe care „formalistul” o acordă rimei – alt element prozodic supus evoluției, adaptării la conținut. Dacă în prima fază nu rimează decât două versuri din strofă, în faza a doua, când „forma e mai artistă”, rimează toate versurile (cu excepțiile de rigoare). Considerațiile de ordin tehnic sunt întrerupte de observații de ordin general, menite să releve noutatea la nivel formal a discursului poetic: „Eminescu este cel dintâi român care face din rimă un scop și un lux [...] un element estetic al poeziei”, sau „Eminescu, creând în poezia românească rima adevărată și rima rară, de lux, este original și în rimă. Rimele lui sunt și ele eminesciene”⁶⁴.

Succinta paranteză se încheie rapid și Ibrăileanu reia firul demonstrației, notând diferențele dintre cele două faze: „în faza primă, Eminescu are rimă excelentă”, „în faza a doua rima este de lux, surprinzătoare, strălucitoare”, pentru ca imediat să exemplifice pe text cum rima reprezintă – pentru prima oară în poezia noastră – un scop și un lux: „în elegii rima este normală, pentru că fastul ar fi nepotrivit în poezii intime, discrete”, în timp ce „în *Scrisori* rima e rară, întrucât descripția, epopeea, amorul romantic cer stilul ornat”, iar „versul e vers, n-are alt ornament decât rima”⁶⁵. (Ibrăileanu rămânând în faza de maturitate un apărător al retoricii tradiționale). Aprofundând „chestiunea” adaptării rimei la fondul exprimat (care nu se produce inconștient, ca în cazul ritmului, ci „intenționat”, „plecând adesea de la dicționarul lui de rime”), criticul observă că aceasta e masculină în „poeziile de deznădejde” și că „Eminescu pune în rimă cuvântul esențial din vers”, acesta având o sonoritate corespunzătoare ideii exprimate și o muzică aparte.

Se mai observă, în continuare (intuind constatările lui Maurice Grammont⁶⁶, pe care le va parcurge după apariția primei ediții a volumului *Studii literare*) că în *Mai am un singur dor* „cele mai multe rime conțin sunetele nazale *n* și *m*” (consoanele cele mai muzicale ale limbii) – de aici muzica rimelor, „armonia imitativă” – „efect al muzicii din suflet, produs al instinctului poetic și nu al voinței conștiente”⁶⁷.

⁶³ Ion Dună, *Opera lui G. Ibrăileanu*, Editura Minerva, București, 1989, p. 319.

⁶⁴ *Opere* 3, p. 313.

⁶⁵ Idem, p. 318.

⁶⁶ Maurice Grammont, *Le vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, édition Edouard Champion, 1923.

⁶⁷ *Opere* 3, p. 322.

„Armonia imitativă” este produsă, crede Ibrăileanu – pe bună dreptate – prin repetarea unor sunete sugestive din punct de vedere muzical și ideatic: „mai subtil, mai discret se redă sunetul grav al clopotului (sau, mai exact, se sugerează) prin lungimea versului, prin ritm, prin vocalele *o* și *u* repetate, prin sonoritatea (parcă onomatopeică, din cauza ideii) a cuvântului *aramă* din versul «Se bate miezul nopții în clopotul de aramă».⁶⁸ Așadar, exemplul de mai sus demonstrează o dată în plus „concordanța dintre sonoritatea expresiei și ideea exprimată” și criticul, care nu citise tratatul lui Grammont, ajunge la următoarea concluzie inovatoare pentru acea dată (în opoziție flagrantă cu ceea ce gândea anterior despre artă): „arta este o expresie până la sunet, până la atom, iar această ultimă expresie, această expresie ocultă, este de o importanță excepțională în poezia lui Eminescu. Ea este aceea care-i dă farmecul suprem (De aceea Eminescu este prin excelență intraductibil)”⁶⁹. Afirmația de mai sus anticipează, credem noi, fără a exagera, ceea ce Caracostea spunea în *Arta cuvântului la Eminescu*, încercând să arate predominarea expresiei în examenul critic: „cel mai potrivit mijloc de a pătrunde în esența unui poet este adâncimea structurală a expresiei lui”⁷⁰. Gândind modern, Ibrăileanu se referă și la maniera prin care Eminescu reușește să stăpânească resursele eufonice și stilistice în „poezia simfonie” – *Scrisoarea III* sau în *Scrisoarea IV*. Analizând ultima poezie, criticul se oprește asupra expresiilor care provoacă în lector emoții profunde, mai exact a „cuvintelor”. Un astfel de „cuvânt” relevant din punct de vedere estetic este *noroc*. Termenul este opus sinonimului său *fericire*, care este abstract, banal, trivializat. „Noroc – scrie el convins – e polisemantic: are și ceva din celelalte accepții ale lui *soartă* și *șansă*. Așadar, întrebuițând acest cuvânt, Eminescu nu numai că evită un termen abstract și compromis, dar reușește să evoce o fericire greu de cucerit, greu de păstrat, o fericire cu caracter mereu provizoriu – și simțită ca atare –, o fericire mai patetică, mai scumpă, care ține pe cel ce o posedă într-o neconținută încordare dramatică. «Vino! Joacă-te cu mine, cu norocul meu» înseamnă: joacă-te cu fericirea mea, cu soarta mea, cu viața mea. Dar în versul de mai sus cuvântul *fericire* ar fi trădat și un sentiment de fatuitate, subliniind indiscret triumful, pe când cuvântul *noroc*, cu ideea de nesiguranță implicată în el, exprimă puternic adorația pentru femeia iubită [...] și semnul unei extreme delicateți din partea lui”⁷¹.

Aplicând procedeul structuralist al substituirii, autorul *Adelei* arată că Eminescu alege cuvântul *noroc* din cauza complexității conținutului – de aici

⁶⁸ Idem, p. 323.

⁶⁹ Idem, p. 338.

⁷⁰ D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1938, p. 191, apud Ion Apetroaie, *D. Caracostea și creativitatea eminesciană*, în D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion Apetroaie, Editura Junimea, Iași, 1987, p. VIII.

⁷¹ *Opere* 3, p. 332.

impactul mai mare asupra cititorului – iar nu a expresiei sale, care se îmbogățește prin asociațiile cu celelalte cuvinte. Și pentru că, întocmai ca idolul său, criticul are tendința de a ajunge la constatări generale pornind de la un exemplu anume (despre Eminescu spunea în *Profilul din Note și impresii*: „chiar când, ca să pornească, începe cu un fapt particular, Eminescu se ridică imediat la general și universal”), după analiza *Scrisorii IV*, eminescologul conchide: „analiza noastră, atât de minuțioasă și totuși incompletă, vrea să arate printr-un exemplu cum acumulează Eminescu efecte de toate felurile – noționale, sonore și de compoziție – pentru a crea obiectul de artă”⁷².

Complexul studiu al aspirantului spre o critică completă este continuat de *Anexele: O fază de tranziție, Date biografice, Mai am un singur dor este o ... compilație?* și *Kamadeva*, publicate în aceleași numere ale *Vieții românești* din 1929 (în care a apărut și studiul inițial).

Prima *Anexă* reia ideea de bază formulată în primul articol al seriei *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în care susținea cu fermitate că Eminescu, dacă și-ar fi publicat singur volumul, ar fi renunțat pe de o parte la poeziile din adolescență, iar pe de altă parte la *Mortua est!*, *Venere și Madonă* și *Înger de pază* – „poezii de tineretă și nu de adolescență” – neeminesciene, prin fond ca și prin formă. Astfel, în textul de față, apărut la doi ani distanță, găsim aceeași opinie referitoare la cele trei poezii, formulată, însă, mai explicit prin intermediul sintagmei *fază de tranziție*: „tranziția de la *Junii corupți* la *Epigonii* (când ucenicul literaturii patruzecioptiste devine Eminescu) este o schimbare catastrofală, și nu o evoluție; și, totuși, *Venere și Madonă*, *Înger de pază* și *Mortua est!* nu sunt încă purul Eminescu”⁷³. „Adevăratul” Eminescu începe, așadar, cu *Epigonii* – crede Ibrăileanu, în contradicție, și de această dată, cu modernistul Lovinescu, care era de părere că „adevăratul Eminescu începe cu *Venere și Madonă*, cu care mi se pare normal să se deschidă orice ediție” (*Introducere* la volumul M. Eminescu, *Poezii*, Editura Ancora, București, 1929, p. 3). *Anexa* mai cuprinde caracterizările succinte ale celor trei poezii din „faza de tranziție”: „*Venere și Madonă* e prea declamatorie. Face parte, și material, și sufletește, din *Geniu pustiu*. Eminescu însuși o condamna; *Înger de pază* e o copilărie grațioasă, dar o copilărie. E tot din 1869, și tot din familia *Geniului pustiu*; *Mortua est!*, concepută și scrisă – altfel – în 1866, e inspirată de Bolintineanu, e retorică, nesinceră, exagerată”⁷⁴.

Privită simplificator, cea de-a doua *Anexă* – *Date biografice*, ar reprezenta o trecere în revistă a celor mai importante episoade amoroase din biografia poetului. Însă, la o scrutare mai atentă a textului, găsim concentrate aici ideile lui Ibrăileanu referitoare la critica estetică, practică începând cu volumul *Note și impresii*.

⁷² Idem, p. 336.

⁷³ Idem, p. 340.

⁷⁴ *Ibidem*.

Astfel încât, „poeziile critice ale lui Eminescu nu sunt copia realității morale sau materiale. Ca toată creația lui, ele sunt, la maximum, generalizare afectivă – de unde absența ocazionalului; universalitatea și eternitatea lor”⁷⁵ exprimă, pe de o parte, ideea că arta nu copiază realitatea, ci o „transfigurează”, iar, pe de altă parte, faptul că biografia (dacă a iubit-o sau nu Eminescu pe Veronica Micle) nu ajută la aprecierea operei de artă, opinie mărturisită încă din 1924 într-un articol intitulat chiar *Biografia*: „de altfel, oricare ar fi genul literar, biografia nu poate da nici un ajutor. Nu poate avea nici un rol în critica estetică. E frumoasă sau nu opera de artă, răspunsul total este în ea”⁷⁶. Sintetizând, putem spune că scurta *Anexă*, nefiind ce pare a fi, reflectă cu delicatețe evoluția lui Ibrăileanu de la critica eteronomistă la critica autonomistă (practicată cu precădere după 1920).

Anexa III, Mai am un singur dor este o... compilație? este, în fapt, o reacție la studiul din 1909 al lui I. N. Apostolescu *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, în care poezia *Mai am un singur dor* era considerată „o compilare stângace a două poezii franțuzești, una a lui Ronsard și cealaltă a lui Paul Bourget”⁷⁷.

E posibil ca apariția *Anexei* să fi oripilat pe cei care au văzut în Ibrăileanu doar adversarul cel mai înverșunat al publicării scrierilor rămase în manuscris, știut fiind faptul că, în primul articol din *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, eminescologul inclusese poezia în rândul celor douăzeci și cinci de postume introduse de Maiorescu în ediția princeps. Și totuși... atitudinea criticului față de astfel de născociri nu trebuie să fie interpretată ca o inconsecvență a gândirii celui care vedea în postume niște simple bruioane, demne de aruncat la coș („cel mai mare omagiu care s-ar putea aduce lui Eminescu ar fi distrugerea volumului de postume”⁷⁸), ci drept o altă mărturisire a iubirii pentru „scriitorul din lume cel mai iubit de mine”⁷⁹. Astfel, în pofida postumității, poema *Mai am un singur dor* este originală datorită „strânsei concordanțe dintre fond și elementul sonor”⁸⁰, dar și prin lipsa de subiect, „pentru că poeziile lui Eminescu, cunoscute ca inspirate de alții, au toate o idee, un subiect”⁸¹. Lectura lui Apostolescu – care-l acuză pe Eminescu că ar fi împrumutat ideea morții fără pompă, sub un copac, de la Ronsard, iar alegerea mării ca topos predilect pentru aflarea liniștii eterne de la Paul Bourget (autor de duzină, necunoscut la 1880) – este respinsă cu argumente logice de Ibrăileanu, vigilent și de această dată la „detaliile” care marchează eminescianismul. Ca atare, criticul demonstrează, recurgând la text (*Scrisoarea I*,

⁷⁵ *Opere* 3, p. 342.

⁷⁶ *Opere* 5, p. 110.

⁷⁷ *Opere* 3, idem.

⁷⁸ *Opere* 4, Editura Minerva, București, 1977, p. 432.

⁷⁹ *Opere* 3, p. 332.

⁸⁰ Idem, p. 342.

⁸¹ Idem, p. 351.

Scrisoarea II, Împărat și proletar, Luceafărul, Stelele-n cer), că marea este un motiv recurent în lirica eminesciană: „marea îl preocupă mereu, s-ar putea zice că îl obsedează”⁸² (aserțiune în premieră în discursul critic).

Cu ochii pe text, criticul mai descoperă „lucruri” interesante, arhicunoscute astăzi de către cititori, anume, faptul că elementul acvatic apare mai întotdeauna în prezența elementului cosmic: luna, stelele: „luna – stăpână a mării”, „luna – plutind pe mișcătoarea mărilor singurătate” (*Scrisoarea I*), „stelele-n cer ard deasupra mărilor” (*Stelele-n cer*), sau, în *Scrisoarea III*, „luna – doamna mărilor și-a nopții”. Mai mult, se semnalează, iarăși, pentru prima dată, prezența metaforei mării în postumele poetului (*Dintre sute de catarge, La fereastra dinspre mare, Marea*). Ne sunt apoi desemnate alte contexte în care marea este raportată la elemente mai reale, mai concrete – ochii iubitei: „ochii iubitei sunt adânci ca marea”, oastea lui Mircea care vine ca „marea turburată” sau, mai abstracte – iubirea moartă care evocă „oceanul cel de gheață”. Deși nu le denumește, Ibrăileanu intuiește semnificațiile mării la Eminescu: simbol al vieții, dar și al morții, ca și luna – divinitatea supremă, zeița tutelară în poezia eminesciană (nu întâmplător, spune criticul, Eminescu dorea să-și intituleze volumul de versuri *Lumină de lună*).

Întrebarea „dar există mulți poeți pe lume care să fi iubit atâta marea?” este firește retorică, întrucât autorul este ferm convins că nu este poet mare care să fi evocat marea mai mult decât Eminescu.

După ce întrevade vag viitoarele interpretări bachelardiene⁸³ ale discursului poetic eminescian, ex-gheristul aduce pe scena demersului critic explicația – singura capabilă să dea sens exercițiului său. Astfel încât, prezența obsesivă a mării în imaginarul poetic eminescian își găsește justificarea prin temperamentul oniric fundamental: „pe acest înalt visător, pe acest geniu singuratic, pe acest om cu vaste orizonturi intelectuale, pe acest Luceafăr – trebuia să-l impulsioneze marea cu vastitatea și singurătatea ei”⁸⁴.

Cealaltă acuzație adusă de Apostolescu (Eminescu a împrumutat de la Ronsard dorința de a nu fi înmormântat cu pompă și copacul menit să vegheze la somnul lin al poetului) este spulberată cu sagacitate de critic prin intermediul ironiei ludice și grațioase în același timp: „în fiecare zi mii de oameni exprimă dorința de a nu fi înmormântați cu pompă”, iar în ceea ce privește copacul, „cimitirile sunt pline de copaci pe morminte”. Totuși, un singur lucru, e de părere Ibrăileanu, l-ar fi putut determina pe autorul „faimosului” studiu să gândească că poezia e o „compilație”: postumitatea ei – argument ne semnificativ pentru

⁸² Idem, p. 345.

⁸³ Elena Tacciu, *Eminescu – Poezia elementelor*, Editura Cartea Românească, 1978; Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, București, 1971; Mircea Cărtărescu, *Visul chimeric*, Editura Litera, București, 1992.

⁸⁴ *Opere* 3, p. 347.

vehementul critic al scrierilor rămase în manuscris, convins acum că „*Mai am un singur dor* e o poezie atât de eminesciană, încât ar fi greu de admis că a fost măcar inspirată de un autor străin”⁸⁵.

Ultima *Anexă*, *Kamadeva*, reia (cum mărturisește Ibrăileanu în singura notă la acest text) analiza poeziei din al doilea studiu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, insistând cu mai multe argumente pe ideea postumității. Am văzut la timpul respectiv că, în opinia lui Ibrăileanu, toate poeziile publicate de poet de la 1 iulie 1885 până la 1 iulie 1887 sunt postume, întrucât ele au fost publicate „fără știința și dorința lui Eminescu”. Tot în articolul respectiv, ni se făcea un scurt istoric al Kamadevei până la publicarea ei, la 1 iulie 1887, în *Convorbiri*, pentru a dovedi postumitatea – „obiectivul principal al analizei”. În textul de față, redactat peste un an, Ibrăileanu își refuză argumentele extraestetice în favoarea celor interne, pentru a-și susține poziția.

Astfel, *Anexa* debutează cu demonstrarea calității esențiale a poeziei – adaptarea formei la fond: „având de exprimat un sentiment – și nu o realitate obiectivă, căci în cazul acesta Eminescu e colorat și ornat –, el e scurt, e clasic, ca în toate poeziile pur subiective din faza ultimă”⁸⁶. Se observă, din aserțiunea de mai sus, că Ibrăileanu periodizează postumele (în funcție de etapa creatoare căreia îi aparțin, fiecare poem postum are caracteristicile sale), conformându-le etapizării generale a antumelor. În continuare, criticul dezvoltă constatarea inițială în spiritul metodei aplicate pentru antume, analizând ritmul, măsura și rima poeziei: „așadar, Eminescu a ales versul scurt, și anume trohaic, ca cel mai potrivit pentru conținut”⁸⁷. Demersul critic conține observații subtile, de certă valoare estetică: „Eminescu pune în rimă cuvinte special evocatoare: indic, papagal, coral, ca să le dea cea mai mare forță, pentru a da cât mai puternic impresia de exotism, de indianism – indianismul lui *Kamadeva* evocă budism, Nirvana, strălucirea și vanitatea iluziei” (ibidem).

Regăsim, de asemenea, în comentariul la această poezie, o idee exprimată adesea în studiile referitoare la Eminescu de după 1920 – aceea că adaptarea formei la fond s-a realizat sub „poruncile subconștientului”, logica intervenind la urmă, „la ameliorarea mereu în etape a formei”.

Ultima parte a *Anexei* insistă (nu întâmplător acum) pe „ușoarele defecte de compoziție”, datorate faptului că Eminescu „nu o dusesse până la forma definitivă”: „strofa a treia e parentetică, și pentru claritate ar trebui pusă în paranteze, apoi să se observe că în strofa a patra (în strofa care începe cu *puse atunci...*) găsim din nou un *atunci* în versul a treilea: „Și de atunci în orice noapte” (idem p. 355).

⁸⁵ Idem, p. 348.

⁸⁶ Idem, p. 352.

⁸⁷ Idem, p. 354.

În pofida concordanței formă – fond, evidențiată cu delicatețe de Ibrăileanu, reproșurile formale conduc la următoarea concluzie: *Kamadeva* e o postumă pentru că a fost tipărită fără știința și dorința lui Eminescu (cum arată în *Edițiile...*), dar și pentru că nu era definitiv redactată (cum ne semnaleză în această anexă).

Până la apariția, în 1930, a cărții lui Tudor Vianu despre *Poezia lui Eminescu*, analizele estetice ale lui Ibrăileanu constituie tot ce s-a scris mai subtil și mai profund despre Eminescu.

Résumé

Les études critiques signées par G. Ibrăileanu, ironisées par son adversaire E. Lovinescu, ont contribué à une meilleure interprétation de l'œuvre d'Eminescu et ont préparé l'apparition des éditions critiques (C. Botez, Perpessicius, Murărașu).

C'est *Eminescu. Remarques sur le vers* l'étude qui marque un moment important dans l'analyse formelle du discours poétique d'Eminescu, étude où le critique prouve la concordance entre le contenu (fond, idée) et la forme (les moyens sonores, prosodiques: rythme, rime, mesure, combinaisons métriques, la proportion entre les accents principaux et secondaires, les résonances imitatives).