

*Prezența clasicismului francez în critica literară românească
(de la Revoluția din 1821 până la sfârșitul comunismului)*

CUPRINSUL TEZEI

Introducere

Franța / România

Prezența clasicilor francezi în România : traducerile

„Clasicismul francez“. Definiție și uzaj

Capitolul I. Între clasicism și romantism. Generația pașoptistă

Ion Heliade-Rădulescu (1802-1872) sau justificata convertire la romantism

Cezar Bolliac (1813-1881) sau romantismul „fără compromisuri“

Vasile Alecsandri (1821-1890) sau clasicismul discret

Alexandru Odobescu (1834-1895) sau clasicismul revendicat

Capitolul II. Între determinism și autonomia esteticului. Epoca Marilor Clasici

Societatea literară *Junimea* și revista *Convorbiri literare*

Titu Maiorescu (1840-1917) sau clasicismul „absolut“

Constantin Dobrogeanu-Gherea (1855-1920) sau determinismul istoric

Xenophon Gheorghiu (1850-1928), admiratorul clasicilor

Iulia Hasdeu (1869-1888), entuziasmul tinereții „cucerite“

Capitolul III. Între tradiție și modernitate. Perioada dinaintea Primului Război Mondial

Garabet Ibrăileanu (1871-1936) sau clasicismul „eclectic“

Mihail Dragomirescu (1868-1942) sau clasicismul transcendent

Henric Sanielevici (1875-1951) sau clasicismul proletar

Pompiliu Eliade (1869-1914) sau clasicismul binațional

Capitolul IV. Clasicism și modernism. Perioada interbelică

Eugen Lovinescu (1881-1943) sau clasicismul modernilor

G. Călinescu (1899-1965) sau clasicismul imaginar

Paul Zarifopol (1874-1934) sau clasicismul „spart în bucăți“

Tudor Vianu (1898-1964): clasicism francez și literatură universală

Capitolul V. Sub constrângerile ideologiei. Perioada comunistă

Realism socialist și materialism dialectic

„Seninul“ și dezghețul intelectual

De la „național-comunism“ la Revoluție

Concluzie

Bibliografie

CUVINTE-CHEIE: *clasicism francez; critică literară românească; model estetic; criteriu; miză; referință; istorie; ideologie.*

REZUMAT

Teza de față își propune să verifice în ce măsură clasicismul francez a jucat un rol de referință identificabil și persistent în elaborarea, definirea și dezvoltarea culturii românești, încă de la emanciparea sa – la începutul secolului al XIX-lea – și până la sfârșitul comunismului. În această ordine de idei, am pledat pentru o analiză a strategiilor ideologice și estetice prin care critica literară românească a metabolizat modelul occidental în discuție pe parcursul a cinci epoci delimitate în intervalul care se întinde de la Revoluția lui Tudor Vladimirescu (1821) până la căderea regimului ceaușist (1989).

Întâi de toate, generația pașoptistă, coresponzând – cronologic – intervalului dintre 1821 și 1859, își definește programul estetic mizând pe o racordare a literaturii și a criticii naționale la imperativele istorice ale epocii (de la episoadele care țin de lupta pentru independență și până la eforturile sistematice ale țării de a-și cristaliza identitatea). Or, generația de tineri care își asumă o astfel de misiune și care elaborase idealul în discuție a avut parte de o formare preponderent franceză: Franța constituia deja, la acea dată, o destinație universitară predilectă pentru studenții din Țara Românească și Moldova. În plus, intervalul istoric în care această generație alege să își facă studiile în această parte a Europei se întâmplă să coincidă cu intervalul în care se naște conceptul însuși de „clasicism francez“ și care așază Epoca lui Ludovic al XIV-lea sub semnul

unei excelențe insuperabile, ajungând să fie socotită drept un moment de apogeu al literaturii franceze. În același timp însă, întemeierea primei modernități românești se produce într-un context al emergenței și al triumfului romantismului, paradigmă care contestă programatic doctrina clasicismului. Idealul romantic, cu valorile sale consacrate – libertatea, modernitatea, progresul, fronda, dreptul popoarelor la libertate – este cel care ajunge, până la urmă, să suscite, în cel mai înalt grad, interesul elitelor române aflate în căutarea independenței. De aici derivă, inevitabil, un conflict de referințe și de modele, în cadrul însuși al gândirii și al ideologiei intelectualilor fondatori ai tinerei națiuni române: Boileau, în particular, devenit sacru „legislator al Parnasului“ odată cu secolul al XVIII-lea, va concentra această tensiune asupra propriei figuri, o tensiune iscată în jurul unei doctrine căreia lumea literară românească îi admiră efectele, aspirând însă, în același timp, la o altă „doctrină“, mai puțin dogmatică.

Cei patru scriitori pe care i-am socotit reprezentativi pentru prima vârstă a criticii românești, Ion Heliade-Rădulescu, Vasile Alecsandri, Alexandru Odobescu și Cezar Bolliac, ilustrează, în felurite maniere, această tensiune programatică, în stare să genereze cu ușurință treceri de la un pol estetic la altul, de la clasicism la romantism, într-un timp în care critica își asumă rolul de a indica direcția estetică potrivită, precum și „regulile“ care stau la baza creației literare. Adept convins al clasicismului în tinerețe, fervent admirator al lui Boileau, ale cărui principii estetice le va recomanda constant tinerilor scriitori, considerându-le drept precepte universale care transgresează granițele și epocile, Heliade-Rădulescu va renunța totuși, în a doua jumătate a vieții sale, la acest devotament al primei tinereți. În virtutea unor noi convingeri ideologice, aderând la spiritul romantic care a început să anime lupta României pentru independență, se va întoarce împotriva modelului clasic, devenind un detractor virulent și sistematic al lui Boileau, devenit central în critica timpului prin faptul că incarna, în concepția epocii, clasicismul francez. Or, Vasile Alecsandri va urma calea inversă: zelator politic și estetic al romantismului în tinerețe, ajunge să opteze, mai degrabă, la vârsta maturității, pentru idealul clasic. Mai constanți în propriile opțiuni, dar nu mai puțin contrastanți, Cezar Bolliac își orientează, pe de o parte, diatriba anticlasică împotriva dogmatismului steril al doctrinei pe care o atribuie lui Boileau, în timp ce Alexandru Odobescu obiectivează, prin propriul sistem critic, aderarea necondiționată la acest ideal, profesând, pe deasupra, ideea că nu există nimic mai modern sau mai actual decât opera clasicilor francezi.

Exemplul său particular ne-a permis trecerea la așa-zisa „Epocă a Marilor Clasici“ (într-o altă accepțiune a termenului), care acoperă ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea și care oferă istoriei literare autohtone lotul propriilor autori de referință: autori „clasici“ români, dar a căror estetică se așază, paradoxal, în siajul postromantismului. Mai rămâne de menționat că gândirea critică este dominată, la această dată, de autoritatea suverană a lui Titu Maiorescu, care profesează un clasicism universal estetic și, deci, transcendental, înscris în perspectiva unei idealizări a Frumosului pe care o incarnează și o obiectivează – potrivit lui și în siajul lui Winckelmann – însăși opera clasică, a cărei întruchipare insuperabilă a fost oferită de Antichitatea greco-romană. De aici derivă doctrina „autonomiei esteticului“, moștenită din kantianism, pledând pentru ideea că opera de artă trebuie să se sustragă de la realitate pentru a-și găsi scopul în sine, fără a-l căuta în altă parte, în societate sau în morală. Această doctrină este diametral opusă celei pentru care militează un alt „pilon“ al reflecției critice din aceeași epocă: Constantin Dobrogeanu-Gherea. El analizează clasicismul ca un produs estetic al evoluției istorice, plasându-l în dependență directă de contextul politic, social și geografic. Aceste două direcții nu vor înceta să se regăsească și să polarizeze peisajul critic românesc până la mijlocul secolului al XX-lea. Totuși, în pofida acestui divorț ideatic, există un aspect cvasi-singular care le unește: dezbateră în care sunt antrenate deplasează problema clasicismului francez din domeniul strict literar în cadrul mai larg al filosofiei estetice, între transcendență idealistă și imanență istorică.

La rândul său, la cealaltă extremă a domeniului critic, există, deși într-o formulă încă ezitantă și oarecum rudimentară, un interes – care începe să se manifeste – pentru evaluarea operelor literare concepute în cadrele istorice ale clasicismului francez, animat de o dorință manifestă de a le evoca valoarea estetică, dezvăluind-le publicului român și punând accentul pe secretele propriului lor succes. Devenit „retrograd“ în cadrul conflictului intelectual – asupra aprecierii filosofice a invenției estetice – dintre cei doi mari critici, Maiorescu și Gherea, clasicismul francez devine, subiacent, un obiect de studiu pentru pionierii modești ai unei critici analitice care, pentru moment, rămâne, mai degrabă, o critică empatică: de pildă, puțin cunoscutul Xenophon Gheorghiu sau tânăra scriitoare Iulia Hasdeu. Însă, ca semn al diversității de opinii care îi caracterizează inclusiv pe ce doi critici selectați în acest domeniu, Xenophon Gheorghiu manifestă un entuziasm nemăsurat pentru autorii clasici (pentru Racine, Corneille și, mai cu seamă, pentru Boileau, a cărui apreciere ditirambică îl așază într-un oarecare con de

umbră pe La Fontaine), în vreme ce Iulia Hasdeu păstrează, din spiritul cursurilor pe care le frecventează la Sorbona, o anumită rezervă față de clasicii francezi, așa cum era la modă printre studenții parizieni ai timpului, dornici să-și etaleze originalitatea, fără a asuma de-a gata admirația necondiționată a profesorilor francezi pentru acest venerabil panteon. Xenophon Gheorghiu și Iulia Hasdeu, de-o parte și de alta a catedrei universitare, dau astfel glas unei critici de interpretare a textelor clasice, lăsându-le, de bună voie, tenorilor criticii intelectuale și filosofice un câmp liber pentru elaborarea teoretică a instrumentelor de evaluare a esteticii literare.

În orice caz, asemenea direcții, mai mult ori mai puțin prolifică, conduc, în anii care precedă Primul Război Mondial, la o extindere a activității critice și a obiectivelor sale. Gusturile estetice ale noii perioade se (re)orientează, abandonând romantismul și realismul secolului trecut, spre modelele clasice, spre rigoarea lor particulară și spre reasumarea unui ideal al Franței secolului al XVII-lea, înscris în optica transistorică și invariantă a clasicismului universal moștenit de la Maiorescu și de la societatea literară *Junimea*. Se pare, de altfel, că a te revendica de la clasicism în acești ani ai începutului de secol al XX-lea înseamnă, în același timp, a putea spera la un standard de calitate și de perenitate, într-o lume intelectuală, artistică și literară care începe, în schimb, să experimenteze rotația și devalorizarea tot mai rapidă a modelelor și a sistemelor estetice care se demodează cu rapiditate. Prin urmare, idealul clasic va ajunge să fie asumat de paradigme estetice adesea îndepărtate și chiar opuse unele altora: universalității și „naționalității“, modernității și paseității, idealității și determinității se angajează cu toții la o revendicare surprinzătoare de la acest ideal, din rațiuni evident contradictorii.

Cei patru critici pe care i-am reținut drept exemple ale acestei scurte, dar bogate epoci își rafinează propria apreciere asupra clasicismului și ilustrează complexitatea, uneori sofisticată, a posturilor adoptate în legătură cu modelul în discuție. Adept „eclectic“ al clasicismului, e eticheta pe care i-am atribuit-o lui Garabet Ibrăileanu: pentru el, de fapt, clasicismul francez constituie un model indirect, un rezervor de exemple, paralele și comparații, constituindu-se într-un teren de analiză prin analogie în cadrul pledoariei sale pentru o literatură națională, înrădăcinată în mediul autohton și în tradițiile sale folclorice. Ceea ce era clasicismul pentru Franța secolului al XVII-lea – o punere în valoare a spiritului național și o promovare a excelenței sale –, România trebuie să își asume pe cont propriu, pentru sine însăși, pornind de la acest model occidental.

Clasicismul lui Mihail Dragomirescu l-am calificat drept „transcendental“, ținând cont de faptul că prelungește idealismul estetic al lui Maiorescu; însă Dragomirescu resubstanțiază, în același timp, viziunea patriotică și autohtonistă a lui Ibrăileanu, prin „naționalizarea“ acestui ideal: pentru el, literatura română este în mod inerent clasică și nu poate să-și atingă întreaga valoare estetică decât prin adoptarea regulilor doctrinei clasice. Această culoare locală este compensată de un refuz al determinării istorice: produs în istorie, fără a fi al istoriei, clasicismul este, în esență, ireductibil condițiilor istorice ale apariției sale. În cele din urmă, pentru Henric Sanielevici, idealul clasic, la care își exprimă inclusiv acest critic adeziunea, are totuși o origine diametral opusă: în siajul lui Gherea, Sanielevici consideră clasicismele ca fiind etape „fericite“ ale istoriei culturale și prevestește apariția unui clasicism proletar, care va marca în curând o epocă perfectă în istoria omenirii. Pompiliu Eliade este cel care le va aduce acestor filozofi ai istoriei și ai esteticii contrapunctul așteptat: acela al analizei literare a textelor, pe care o practică în studiile monografice consacrate lui La Fontaine sau lui Grigore Alexandrescu, cu o pertință a analizei net superioară în raport cu exemplele precedente (cel al lui Xenophon Gheorghiu și al Iuliei Hasdeu), elaborând o metodă hermeneutică cu ambiții, la rândul lor, metodice –, însă în cadrul limitat al studiului operelor, fără a lua în considerare curentul înțeles în totalitatea lui istorică și estetică.

Această remarcabilă evoluție calitativă a criticii românești anunța, în realitate, apogeul epocii interbelice, o perioadă eminentă fastă a culturii naționale. În acest interval, critica își cristalizează identitatea și se afirmă ca un gen particular; lucrări de o ambiție care nu fusese până atunci atinsă – prin volumul, densitatea și mizele lor – obiectivează și ilustrează calitatea acestei noi formule critice. Ca un semn, poate, al acestei emancipări, clasicismul francez survine în peisaj ca un simplu avatar și ca o incarnare fugitivă a invariantului clasic venit din filosofia estetică: noua „România mare“ se desparte de modelele sale matriciale pentru a-și desena liberă fizionomia. Principala interogație care animă, în acest context, reflecția asupra clasicismului este cea a relației sale cu actualitatea, cu urgența resimțită a unei afirmări culturale și identitare așteptate din partea culturii române, din ce în ce mai conștientă de propria fertilitate și de locul pe care trebuie să îl ocupe în lumea intelectuală.

Primul dintre exemplele reținute, Eugen Lovinescu acordă puțină atenție clasicismului francez în sistemul său critic: îl percepe, mai degrabă, ca pe un obstacol în evoluția istoriei spre progres. Dacă îl aduce în discuție, îl situează într-o optică de erudiție, atunci când, trecând de

faza „impresionistă“ (prima din parcursul său critic), se orientează spre o practică istorică și savantă a genului. În plus, în calitatea sa de promotor al modernismului, creditează clasicismul francez ca obiect de abordare filologică, negându-le însă operelor care aparțin acestei paradigme estetice capacitatea de a interesa și de a instrui cititorul contemporan: este prima expresie teoretică a unei fracturi între literatura clasică și publicul modern, expresia sentimentului că aceste capodopere sunt, de acum înainte, iremediabil vetuste. Aceași poziție va fi asumată de Paul Zarifopol, al cărui rechizitoriu implacabil la adresa clasicismului francez – căruia îi contestă caducitatea totală, doctrina inflexibilă, ridiculizând stilul claustrant și rigid al scriitorilor cu „botniță“, fideli normelor lui Boileau – nu e mai puțin reprezentativ într-o perioadă tensionată de cele două conflicte mondiale, într-o țară care va fi în curând „ruptă“ între două alianțe: entuziasmul său satiric la adresa unei epoci considerate apogeul culturii franceze, pe care o asimilează gusturilor estetice ale unui negustor prusac, indică, în cheie aluzivă, mizele subiacente care stau la baza aprecierii sale despre clasicismul francez, în cadrul unei cariere marcate, e adevărat, de numeroase neajunsuri, de un caracter înclinat către sarcasm și de o scriitură critică care își creează efectul prin diatribă.

Critica lui Zarifopol are un ecou destul de redus, de altminteri, în comparație cu influența imensă exercitată înainte – dar și în timpul sau mai ales după – al Doilea Război Mondial de G. Călinescu și de opera sa care pledează pentru o abordare în același timp istorică, antropologică și „subiectivă“, încă impregnată de impresionismul critic propriu începuturilor sale (un impresionism pe care, desigur, l-a negat, dar fără să renunțe niciodată cu adevărat la această fertilitate a imaginației, la această îndrăzneală în analogie și la amploarea perspectivelor care fac ca opera sa să nu poată fi egalată de nicio altă operă a vremii). El manifestă aceste calități (sau aceste defecte) cu deosebire în antropologia sa comparată a tipurilor clasice, romantice și baroce, care transgresează frontierele oricărei epoci, oricărui gen și oricăror estetici, pentru a crea ficțiunea unui model clasic cu o mie de trăsături particulare, universal fără a fi transcendent, speculativ fără a fi idealist, concret fără a fi istoric, cristalizat într-un creuzet de cunoștințe și intuiții originale și personale, deși se revendică de la obiectivitatea materialismului. Chemat să ilustreze aceste nuanțe, clasicismul francez este, mai degrabă, instrumentalizat decât explicat, într-o manieră de multe ori pitorească, chiar incongruentă, și cu intuiții de multe ori scilipitoare. Cât despre Tudor Vianu, criticul face, mai degrabă, tranziția cu perioada constrângătoare a comunismului, trecând de la o apologie a clasicismului, prezentat, inițial, ca o soluție pentru

criza modernității, la teza susținută, odinioară, de Lovinescu, conform căreia specificitatea istorică și estetică a literaturii „Secolului lui Ludovic al XIV-lea“ ar juca rolul de obstacol în mersul omenirii spre idealul literaturii universale, ideal pe care acest teoretician și practician al comparatismului s-a angajat să îl promoveze.

În final, am împărțit paranteza comunistă într-o primă fază, a stalinismului – marcată de o cenzură totală pusă în slujba promovării exclusive a dogmelor realist-socialiste și materialist-dialectice –, și o fază a național-comunismului, ceva mai permeabil contactelor cu străinătatea, ambele faze fiind articulate în jurul unei perioade de relativ (dar efemer) dezgheț ideologic. Ne-au reținut atenția, în acest context, figurile lui Silviu Iosifescu și Paul Georgescu, doi reprezentanți ai esteticii realismului socialist, a căror activitate critică a constat în adaptarea istoriei literaturii la chingile ideologiei totalitare, chiar dacă primul dintre ei se va converti, după destalinizare, la teoria critică, în vreme ce al doilea, după o etapă de inexorabilă supunere față de normele epocii (care nu-l împiedicau totuși să susțină anumiți scriitori din tânăra generație, refractară dogmei realist-socialiste), a manifestat o oarecare deschidere spre Occident.

Pentru Iosifescu, clasicismul francez constituie o etapă necesară într-o istorie care a condus omenirea, puțin câte puțin, la apariția comunismului și a literaturii socialiste. Această concepție îi condiționează grila de lectură și îl împiedică să dezvolte intuiții pertinente, fiindcă acestea ajung să fie imediat sterilizate de „mecanismul“ inerent sistemului ideologic impus – de pildă, în conexiunea pe care o stabilește între claritatea estetică a teatrului lui Molière și raționalismul cartezian. În mod similar, Ion Vitner, comunist încă din anii ‘30, a preluat torța determinismului istoric și social, denunțând tentația „abstractizării“ într-o critică literară care nu își poate îngădui să neglijeze istoria. Deși încheie alianțe de circumstanță cu clasicismul, pentru a-l opune unor „principali“ dușmani precum romantismul sau decadentismul, nu ezită să își orienteze totuși atenția asupra doctrinei sale, raportată întotdeauna la lecția lui Boileau, al cărui universalism, idealism și dispreț față de realitățile sociale sunt condamnate de criticul român ca un păcat de dogmatism (de care el însuși, de altfel, nu pare să se simtă deloc vinovat). Reconversia lui nu a urmat aceeași cale pe care a împrumutat-o Paul Georgescu după destalinizare: dacă Iosifescu a găsit în teoria literară o cale de ieșire, sub auspiciile formalismului, Georgescu a optat, mai degrabă, pentru istoria literară, un amestec de perspectivă istorică și analiză estetică, care îi vor permite să-și nuanțeze aprecierea față de clasicismul francez și să-și adapteze lectura la „standardele“ internaționale. Este, în fond, unul dintre semnele revenirii treptate a cercetării

universitare românești, odată cu mijlocul anilor '60, la concertul critic internațional. În tot acest timp, urmând o cale inversă, G. Călinescu a reușit să conserve, în cadrul unui *modus vivendi* ambiguu cu regimul, o parte din libertatea și fantezia care i-au marcat opera scrisă înainte de război. Analogiile lui îndrăznețe între universalismul clasicilor și universalismul gândirii proletare, bazate – în plus – pe relația de proximitate pe care o stabilește între Franța (în Europa) și China (în Asia), sunt cel puțin surprinzătoare. Însă gândirea lui a constituit, totodată, o garanție și o piatră de temelie pentru generația tânără, menită să denunțe jugul dogmei și să racordeze cercetarea literară românească la contextul științific internațional, prin restaurarea principiului „autonomiei estetice“.

Adrian Marino, comparatist recunoscut pe plan internațional, resemantizează conceptul estetic de clasicism, reușind astfel să unifice abordarea idealistă a lui Maiorescu și perspectiva istorică a lui Gherea, cu distincții dintre cele mai nuanțate (de pildă, între strategiile particulare prin care Renașterea și secolul al XVII-lea francez au imitat Antichitatea, precum și între clasicism și baroc – concept pe care îl va consacra „plenar“ în analiza critică a clasicismului în România). Cât despre Matei Călinescu, cercetător format în timpul comunismului, dar care a început o carieră universitară în Statele Unite în 1973, criticul va extinde, în volumul său *Clasicismul european*, interogația critică (în sensul etimologic al termenului) până la problematica genezei conceptului de „clasicism“, aplicat Franței lui Ludovic al XIV-lea, și la analiza uzajului său tardiv pentru a denumi perioada pe care a început să o desemneze abia odată cu secolul al XIX-lea. În altă ordine de idei, dacă Marino a contribuit la consacrarea deplină a conceptului de baroc în peisajul critic autohton, Matei Călinescu va găsi, la rândul său, în manierism un veritabil „interlocutor“ al modelului clasic.

Livius Ciocârlie extinde analiza până în prim-planul studiilor formaliste și de poetică, interogând literaritatea beletristicii franceze (începând cu secolul al XVII-lea și până la „tel-quel-iști“). Ipoteza volumul său intitulat *Realism și devenire poetică în literatura franceză*, conform căreia clasicismul francez a căpătat o coloratură poetică – în pofida raționalismului rigid care îl definește – datorită „extravaganțelor“ și disidențelor doctrinare ale scriitorilor săi de primă mărime, trădează, în realitate, contextul politic în care criticul român își scrie opera, dar și influențele pe care au început să le exercite studiile (din ce în ce mai numeroase) asupra barocului în aprecierea așa-numitelor capodopere clasice franceze. În aceeași ordine de idei, Romul Munteanu, în volumul intitulat *Clasicism și baroc în cultura europeană a secolului al*

XVII-lea, provoacă la „dialog“, într-un adevărat spirit enciclopedic, cele două concepte din titlu (mai degrabă însă din punct de vedere metodologic și estetic decât istoric). Criticul recurge la comparatismul cronologic pentru a opera o „distingere“ între clasicism și Renaștere; însă, în același timp, își articulează analiza din punct de vedere geografic și sincron, recurgând la o paralelă între Franța clasică și Europa barocă. Munteanu abordează întreaga problematică în cheie hermeneutică și tipologică, care face ca barocul să devină o expresie a caracterului tragic al secolului al XVII-lea, clasicismul având rolul de a-i tempera forța, iar manierismul constituind, la rândul său, un punct de legătură între Renaștere și baroc.

De-a lungul întregii analize, referința la clasicismul francez a împrumutat forme dintre cele mai variate, de la simpla aluzie culturală, aproape mecanică, la studiul detaliat – în critica universitară românească – al unei opere sau al unui autor din a doua jumătate a secolului al XVII-lea; de la încadrarea paradigmei franceze unui cadru mai larg, al clasicismului universal (în care se „dizolvă“, pierzându-și specificitatea), până la contestarea vehementă a doctrinei sale poetice și a normelor adesea evocate de către detractorii săi pasionați; de la statutul său de referință canonică obligatorie, până la încercarea de a-i identifica particularitățile în raport cu modelele care i se opun, fie că este vorba despre romantism, decadentism, modernism sau realism socialist. În toate aceste cazuri, clasicismul francez a jucat un rol nodal în reflecția critică românească, încă din vremea îndepărtată în care a fost dacă nu revendicat, cel puțin – în chip paradoxal, fiindcă fenomenul se produce în plină expansiune a romantismului european – asumat ca un autentic punct de interes de către elitele intelectuale ale tinerei națiuni aflate în căutarea independenței.

În fond, clasicismul a constituit, pentru gândirea critică românească, un model, un criteriu și, în același timp, o miză estetică și ideologică. Întâi de toate, un *model* care pledează pentru norme destinate să condiționeze structura noilor creații, nu într-un spirit de pastişă sau de anacronism, ci într-un raport de imitație fertilă: clasicismul francez apare, în acest context, ca un câmp de experiență ale cărui rezultate atestate și confirmate vor ajuta tânăra literatură în formare să evite erorile și rătăcirile „adolescenței“, fără a fi nevoită să urmeze cu fidelitate pașii antecesorilor, ci, mai degrabă, intuind la aceștia o experiență pe care o poate asuma în construirea propriei sale personalități.

Acest uzaj al clasicismului francez ca model l-a făcut să devină, în același timp, un *criteriu* valabil pentru evaluarea critică a operelor scrise sub această influență. Ca model, literatura

franceză a secolului al XVII-lea a servit peisajul autohton prin propriul său filon normativ; în calitate sa de criteriu, are rolul de a constitui, pentru tânăra critică românească, un etalon în funcție de care aceasta poate să probeze valoarea propriilor invenții. Faptul că întemeietorii acestei noi literaturi – aflată în plină expansiune – au fost, de asemenea, primii săi critici și faptul că au avut un contact direct – ocazionat de propriile studii la Paris – cu istoria literară franceză le-au permis, așadar, să transforme moștenirea clasicismului într-un model și într-un criteriu asumate sub semnul unei admirații din ce în ce mai informate și mai conștientizate pe măsură ce înaintăm în secolul al XIX-lea.

Această reflecție a antrenat, totodată, tensiuni, contradicții, ba chiar și polemici ineluctabile, de fapt, într-un asemenea context: cu cei care au refuzat să-și reducă propriile creații la standardele în cauză și cu cei care au evaluat în mod contradictoriu operele propriilor contemporani în raport cu acest model. Clasicismul francez, devenit în sine o *miză*, a constituit un teren de confruntare pentru asemenea dezbateri intelectuale și estetice care au cristalizat conștiința literară românească (în această relație cu o limbă și cu o cultură folosite ca instrumente de referință și arme de luptă intelectuală).

Avem de-a face, în ansamblu, cu un model a cărui „confruntare“ cu peisajul critic autohton din ultimele două secole ne permite să delimităm o serie de mize ideologice, istorice și estetice ale fiecărei perioade din istoria acestui peisaj. Pe de altă parte, ne permite să clarificăm aspecte ale relațiilor acestei istorii cu una dintre cele mai semnificative părți ale patrimoniului literar, artistic și cultural francez. Un patrimoniu care, de-a lungul întregii perioade analizate, a rămas o referință de prim ordin pentru o națiune care se afla în căutarea propriei identități și care, în spiritul unui francofilii justificate de propria istorie, și-a orientat constant privirea spre reperele culturale ale Parisului.