

Relecturi actuale ale clasicilor literaturii române între miza identitară și rigorile canonului estetic

Simona ANTOFI

În contextul unei „bătălii canonice” dure între valorile culturale și naționale promovate, în literatură, de generațiile pașoptiste și postpașoptiste, și fermitatea criteriului junimist al autonomiei esteticului, mișcarea de impunere a unui nou canon și de necesară redimensionare a celui vechi este înfăptuită cu multă știință și înțelegere a fenomenului de receptare specific, de către Titu Maiorescu, care pune la punct și execută cu precizie etapele unei binecunoscute politici culturale.

Astăzi, când „naționalul și supranaționalul nu mai sunt reprezentați prin cei doi versanți tradiționali ai patrimoniului, între care nu există corespondențe directe, ci numai *corespondențe* simbolice” (Costache 2008: 8), ca și în epoca de la 1848, elementele care compun canonul sunt girate de raportul dinamic dintre imaginile sinelui și ale Celuilalt, de gradul de reprezentativitate și de miza identitară pe care și-o poate asuma literatura. Procesul de identificare a sinelui, prin mișcarea formelor literare, ascultă de aceleași comandamente astăzi, când *miturile fondatoare* – din unghi cultural și național – sunt reevaluate, și în epoca Junimii, când, potrivit lui Iulian Costache, se pun bazele imaginii publice a poetului național, imagine perpetuată, în datele ei esențiale, până astăzi. Demonstrația se face, în principal, pe edițiile de poezie eminesciană îngrijite de Maiorescu, pe „speciile extra-literare de discurs”, considerate, pe bună dreptate, „ambreiori de imagine” (Costache 2008: 18), ca și pe formele și tipurile de receptare a textelor poetice eminesciene, în epocă. Dirijarea procesului de receptare și a imaginii publice a poetului – asociate modelului romantic al geniului, a cărui operă și conduită sunt plasate sub semnul excepționalității – dovedesc o bună cunoaștere a pieței culturale și o practică de management cultural fără fisură. Ca urmare, eul liric intră în scenă asumând poza singurătății romantice a poetului, poezia inaugurală a volumului oferind scenografia simbolică necesară (*Singurătate*), și iese autentificând imaginea, tot romantică, a poetului neînțeleș de contemporani (*Criticilor mei*) (Costache 2008: 20).

Negocierea și acceptarea poetului de către publicul epocii, în virtutea unei ipostaze generice (ne)asumate (a se vedea *abaterea* de la direcționarea junimistă din *Epigonii*) presupune o dublă orientare retorică, spre „oferta maximei deschideri a poeziei în raport cu publicul” – „retorica de maximă accesibilitate a romanței”, și spre gnomism, „ca ofertă sapiențială menită a construi un orizont de așteptare comun între cititor și text, pe baza inducerii unui fond de credințe comune” (Costache 2008: 20).

În volumul de restituiri și reconsiderări critice referitoare la activitatea jurnalistică a lui Eminescu, *Eminescu. Proza jurnalistică*, Monica Spiridon reconstituie, cu instrumentele analizei discursului, acordate demersului istorico –

literar explicativ și perspectivei identitar – simbolice, imaginea percepută, până acum, doar în fărâme, a scriitorului, dând coerență de ansamblu operei acestuia prin integrarea tematică și stilistică a unui segment pe nedrept neglijat. Inseparabil de o *Mare Narațiune Identitară*, ba chiar contribuind în mod decisiv la constituirea acesteia, poetul a fost transformat, dincolo de literatură și de miza estetică a acesteia, într-un argument național irefutabil, pornindu-se de la coordonatele simbolice ale dacismului său, proiectat în elementele poetice ale unui *Paradis identitar* specific.

Principal cartograf al spațiului nostru identitar, Eminescu, în calitate de poet național, reunește și, în mare măsură, creează „o serie de unități esențiale ale gramaticii naționale românești”, la nivelul „vizionarismului spațial bazat pe o logică a armoniei între incompatibile” (Spiridon 2003: 8). Miza – și mirajul – unui discurs fondator – identitar multifuncțional a făcut posibil transferul elementelor eminesciene ale paradisiacului *illud tempus* în discursuri cu orientare și finalitate pragmatică – politică, ideologică, morală etc. (Spiridon 2003: 9). Ca urmare, este necesară o deconstrucție, premergătoare asumării critice, a imaginii poetului creator de mituri întemeietoare, și a scriiturii sale, de dincoace și de dincolo de istoricul și de controversele receptării.

Re-evaluarea canonului în sine, cu obligativitatea prezervării criteriului estetic, necesită un demers critic multiplu orientat care, pentru Monica Spiridon, înseamnă aducerea în prim-plan a prozei jurnalistice eminesciene, ca model reprezentativ al scrisului publicistic românesc. Situată pe coordonate arhetipale certe, scriitura relevă, pe de o parte, un gazetar „cu orizont informativ pozitiv”, „cu scrupulul citatului exact”, călăuzit de un „coeficient indiscutabil de profesionalism”, un polemist și un pamfletar de temut, iar pe de altă parte, „un discurs cu dominantă sacerdotal – vizionară, care transferă datele unei utopice «vârste de aur», intim asumate, asupra datelor istorice concrete” (Spiridon 2003:13–14).

Formula și constantele discursului critic eminescian, în varianta sa clasică, adică pătrunsă în mod subiectiv – necesar de adevărul textului literar și departe de orice *parti-pris*-uri ideologice, conceptuale ori de altă natură, se regăsește în cartea lui George Gană, *Melancolia lui Eminescu*. Textul critic se vrea a fi unul de receptare a operei poetice eminesciene sub semnul *melancoliei*, concept – cheie și instrument metodologic în virtutea căruia romantismul fundamental, ca opțiune și atitudine poetică, se regăsește în coordonatele sale europene și particular eminesciene.

Înregistrând istoricul și variațiile conceptuale ale *melancoliei*, precum și locul lui Eminescu în raport cu acestea, criticul schițează o imagine coerentă – și pe deplin coordonată expectațiilor lectorului avizat de astăzi – a epocii romantice. Pe deplin acceptabilă, azi, imaginea unui Eminescu structural melancolic trebuie să le fi părut anacronică cititorilor din epocă, întrucât, la 1850, formula romantică a *melancoliei* intrase, deja, în declin. Istoria particulară a *melancoliei* eminesciene – corelată cu o serie de teme fundamentale, precum *timpul* și *moartea* – este căutată în desfășurarea istoriei spiritului creator și, adesea, identificată cu aceasta.

Suportul formal al tonalității și al atitudinii poetice melancolice capătă relevanță în plan ontologic, întrucât transferă ritmurile cosmice – prelungindu-le sonor și ritmic – textului poetic însuși:

într-o măsură foarte mare efectul poeziei lui Eminescu se datorește perspectivelor prelungi ale imaginilor, ecourilor pe care versurile le produc nu doar prin sonorități, importante și ele, dar și prin faptul că răsună în această cutie de rezonanță extraordinară (Gană 2002: 144).

Și iată, într-o formulare care sintetizează întreaga demonstrație, cu premisele, argumentele și miza ei, punctul de vedere al autorului :

„sursa primordială și cea mai productivă a lirismului eminescian este un anumit sentiment existențial: melancolia, înțeleasă într-un fel mai profund și mai complex decât în vorbirea uzuală, adică în sensul consacrat, care face din ea o categorie culturală de o mare relevanță pentru literatura modernă (Gană 2002: 325).

Încercând să acrediteze ideea unui Eminescu nemarcat de stigmatele fizice, psihice și morale pe care i le atribuie, printre alții, Călinescu, Iliana Gregori așază existența berlineză a poetului în contextul cultural al epocii și propune o serie de relecturi – cu deosebire incitante – asupra unor texte eminesciene antume și postume. În mod deosebit atrage atenție exercițiul hermeneutic aplicat nuvelei *Sărmanul Dionis*, primită cu destulă reticență de societatea erudită a Junimii și cu nepăsare de publicul larg. Departe de a accepta ipoteza lecturii nuvelei ca ansamblu de mărci structurale și semantice ale textului fantastic, Iliana Gregori pornește de la premisa interpretativă conform căreia „elementele de bază ale narațiunii clasice”, „eroul și acțiunea” (Gregori 2002: 68). dirijează semnificația de ansamblu a textului către un montaj narativ bazat pe monotonie și pe suprapunerea perspectivelor. Nu personajul – cu identitatea ambiguizată în mod fundamental prin suspendarea funcției de atribuire de referință unică și unitară, a numelui propriu – își povestește viața, ci „un narator anonim”, care „interpelează neimplicat cititorul” și „i se adresează indirect, prin comentarii colorate subiectiv, cu privire la erou” (Gregori 2002: 71).

Mai mult, acest narator se transferă când în spațiul intradiegetic, luând pe seama sa, pe de-a-ntregul, în mișcarea discursului despre personaj, existența acestuia, când în exterior, distanțându-se și invitând cititorul la a împărtăși un punct de vedere aparte asupra statutului personajului și al narațiunii. Faptul este de natură să explice „expansiunea visului în realitate”, instanța naratorială, „enigmatică, nici autor, nici personaj”, fiind „răspunzătoare de ambiguitatea semnalelor onirice” (Gregori 2002: 74). De asemenea, raporturile izomorfe dintre personaje – Dan // Dionis, Maria – iubita lui Dan / Dionis // mama lui Dionis – accentuează refuzul sistematic al scriitorului de a subscrie codurilor și convenției romantice a textului fantastic. Mai degrabă figuri cu semnificație fluctuantă, la nivelul textului numele proprii blochează constituirea unitară a personajelor în așa fel încât Dan și Dions „nu sunt nici *unul*, nici *doi*”, iar naratorul „nu e un *al treilea*”. Asociind visului – ca experiență existențială fundamentală, așa cum credeau romanticii – virtuți și deschidere metafizică, adică

pentru a vorbi despre „eul adevărat”, mereu *altul* și totuși în veci *același*, despre visul adevărat și nu despre „simplele vise”, Eminescu are nevoie de un limbaj nou, în concordanță cu viziunea sa metafizică (Gregori 2002:77).

Problematica identității Eului și a raportului său cu Celălalt stă la baza scriiturii, cu structura sa iterativ – simbolică, și în *Avatarii faraonului Tlă*. Aici, continuitatea transistorică a culturilor, ontologia onirică și cultul Egiptului se

corelează în sensul unei demonstrații simbolice: în dimensiunea cu totul particulară a visului fundamental al omenirii, toate civilizațiile comunică între ele, în simultaneitate, tot așa cum refac legăturile, în inconștient, cu acea *patrie* eternă a omenirii, Egiptul. În această ordine de idei, preocupările poetului pentru folclor se explică prin convingerea acestuia în caracterul monadic al popoarelor, al națiunilor, care nu exclude, ci dimpotrivă, puțința comunicării, pe căi onirice privilegiate, unele cu altele. Intenția poetului ar fi fost să identifice manifestările „sufletului popular” căci, dacă etnopsihologia și disciplinele înrudite : istoria, psihologia, antropologia, etnografia, etnologia, lingvistica – îi servesc instrumentarul de lucru necesar, ceea ce Eminescu încearcă să găsească sunt „documentele conștiinței etnico-naționale”, „formulele identitare pe care și le elaborează comunitățile” (Gregori 2002: 96).

Considerat celălalt reper identitar, valorizator al specificului național în forme și structuri literare proprii, Caragiale (re)ază lumea în conformitate cu o viziune dramatică asupra existenței, pe care o transferă și personajelor sale, în special personajului - narator numit, adesea, *nenea Iancu*, instanță duplicitară în litera și în spiritul textului care îl poartă.

Sintagma *theatrum mundi* se cuvine asociată spațiului diegetic pe care îl construiesc comediile și *momentele* caragialiene, jocului (inter)textual care-i transformă pe autor și pe cititor în partenerii unui contract de lectură, în posesia unei reguli comune a jocului cu și de-a literatura. Spiritul histrionic al autorului se relevă în natura oblică – subtextuală – a comunicării literare, în spațiul secund al producerii de semnificații în care, odată intrat, „lectorul e silit să stea continuu la pândă”, căci „scriitorul clipește complice din ochi abia perceptibil” (Vartic 2002: 117).

Filosofia de viață – și o practică existențială îndelung exersată – care se ascunde în spatele privirii complice a naratorului, sau a lui *auctor in fabula*, se corelează unui model al lumii pe care structura volumului de *Momente* îl desenează meticulos. Între *momentele* „ilustrative pentru anumite *situații* umane fundamentale” și „instantanee ale cotidianității” (Vartic 2002: 93), funcționează principiul universal al *temei și al variațiilor*, a cărui productivitate la nivel textual și diegetic este binecunoscută. Așa se explică faptul că, asupra lumii caragialiene, planează neliniștitor – pentru cititorul avizat, desigur, căci personajele caragialiene se bucură de o inconștiență care le împiedică propria condiție de a deveni tragică – bănuiala că, în bună măsură, această lume, ca și limbajul care o constituie, este formată numai din aparențe, și acelea interșanjabile.

Ca „simpli purtători ai unui discurs fix, autoritar”, protagoniștii *Momentelor* „sunt lipsiți de realitate lăuntrică” (Vartic 2002: 78–79) și, tocmai de aceea, susceptibili de a fi oricând dublați – conform tehnicii textuale *viceversa*, devenită principiu ontologic al lumii caragialiene – de un seamăn în care personajul se regăsește, cu datele sale esențiale. Figura simbolică a acestei lumi moftologice este *cadriulul*, procedeul comic al *qui-pro-quo*-ului devine „emblema unui mod de existență” (Vodă Căpușan 2002: 66), iar *carnavalul* substituie orice mod posibil de ființare cu jocul măștilor și al identităților pulverizate. Lumea caragialiană funcționează aidoma unui mecanism bine uns, reglat pe coordonatele „ritmului înnebunitor al goanei” (Vodă Căpușan 2002: 58), și pe principiul iterației. Sintaxa repetitivă a piesei *D-ale carnavalului* este ea însăși o figură textuală a lumii în

viziune caragialiană, a unui spațiu identitar în care indivizii sunt interșanjabili, valorile răsturnate iar comicul se întâlnește, asimptotic, cu tragicul.

Fie etern Catindat, care nu este încă, dar ar putea deveni ceva, fie Amicul X, fie Leonică Ciupicescu, antipersonajul balzacian, argument al unei antipoetici realiste (Vodă Căpușan 2002: 45), conform căreia detaliul își pierde funcția caracterologică și identificatoare, „Moftangiul nu mai este un in-divid” (Vodă Căpușan 2002: 46), ci „jocul unor aparențe înșelătoare pe un fundal vid” (Vodă Căpușan 2002: 44). Anonimatul deplin, mediocritatea și depersonalizarea situează personajul caragialian în avangarda (anti)tipologiilor literare din secolul al XX-lea.

Analizând comportamentul lexico-semantic al *șal*-ului, în momentul caragialian omonim, Liviu Papadima descoperă, în țesătura de suprafață a textului, deschideri inedite către ontologia universului caragialian, unul al atotputerniciei tiranice a cuvântului, în regia căruia lumea însăși – și locuitorii ei – se vede, periodic, golită și, în mod neașteptat, reîncărcată cu semnificații. Postura de orator – narator a lui *nenea Iancu* girează un „cod interpretativ de ansamblu” în virtutea căruia „lumea” („contextul pragmatic”) și „infinitivul imperativ” devin „coincidente într-o zonă a iluzoriului” (Papadima 2007: 78). Dinamicii semnificației contextuale a *șal*-ului îi corespunde, izomorf, o inedită dinamică spațială, într-o temporalitate suspendată, care exclude devenirea, și în care principiul enumerării funcționează ca instrument ontologic.

De la „gramatica șalului” la infinitivul imperativ, totul se organizează, ca text și ca lume, în jurul unui „maestru al regiei”, Mitică, în spatele căruia, duplicitar în discurs și în atitudine, *nenea Iancu* propune și întreține un contract de lectură transferat „într-o ordine secundă a discursului” (Papadima 2007: 82). Silit să citească printre rânduri, lectorul percepe ironia și chiar sarcasmul, pe alocuri, al unui autor care se poate presupune că își transferă punctul de vedere naratorului, lui *nenea Iancu*, eficient infiltrat în lumea personajelor și a textului, capabil să discrediteze personajele preluându-le, acid ironic, discursul și mimându-le comportamentul. De altfel, „făcând pe naratorul, autorul se dezice de naratorul care voia să pară autor, cel care voia să impună, retoric, o «teorie»” (Papadima 2007: 95), în prima parte a schiței. Această accentuare a multiplicării vocilor și a perspectivelor, în *Momentele* caragialiene, reprezintă o eficientă reciclare postmodernă a unui autor canonic.

Încercând să propună (și să impună) o relectură proaspătă a piesei caragialiene de referință, *O scrisoare pierdută*, Gelu Negrea își începe demonstrația cu o remarcă bine întemeiată: personajele piesei sunt producătoare, consumatoare, vehiculatoare, beneficiare și, totodată, victime ale textelor. Ofensiva textelor este atât de puternică încât o aparent banală telegramă se poate transforma într-un „obiect estetic pur” (Negrea 2002: 10), iar textele non-orale articulează *relieful epic* al piesei. Deși își propune drept premisă o nouă grilă de lectură a *Scrisorii pierdute*, facilitată de eficiența compozițională și de semnificație a textelor non-orale, cartea nu le pierde din vedere nici pe cele *orale*, adică discursurile, destul de numeroase pentru a li se recunoaște și lor o funcție aparte în elaborarea lumii posibile a comediei.

Personaj deloc controversat prin tradiție – deși ar merita – Cațavencu apare, prin tipul de discurs folosit, dincolo de „suflul comic devastator”, de „magia lingvistică” (Negrea 2002: 27) ce poate înșela un cititor neexperimentat, drept un

autentic susținător al progresului, al descentralizării, cu stofă de analist economic și de vizionar. (Re)abilitarea acestui personaj se face prin eliberarea sa de ceea ce s-a presupus, într-o îndelungată tradiție exegetică, a fi intenționalitatea auctorială. Iar explicația devierilor de limbaj ale personajului, atât de amuzante mai ales după ce au fost scoase din context, poate fi acceptată fără rezerve:

Grandomania, în ceea ce-l privește, nu este o tară psihică, ci reflexul unei autoevaluări deloc lipsite de realism. Discursul lui înglobează permanent două nivele – local și național – întrepătrunse și interșanjate capricios până la confuzie. Uneori, tendința navigării simultane pe două paliere îl azvârle în voluntarisme retorice ce se soldează cu viguroase sărituri peste herghelia logicii, cu pierderi ale uzului rațiunii și, pe cale de consecință, cu abandonarea rigorii în raportarea la sistemele de referință adecvate (Negrea 2002: 28).

Stăpân pe tainele oratoriei, jucându-și discursul ca pe o scenă, posesor al scrisorii, Cațavencu totuși pierde.

Eliberate de poncifurile tradiției critice, personajele piesei par a fi „negative”, dar realitatea lor este „pozitivă”, tot așa cum, acolo unde te-ai aștepta mai puțin, dincolo de cortina comicului poți găsi o declarație de dragoste profund pură, precum aceea a Vetei către Chiriac.

„Posibilul caracter reprezentativ al operei lui Creangă pentru identitatea tipologică a literaturii române” (Diaconu 2002: 62) obligă, crede Mircea A. Diaconu, la o disociere între componentele de natură identitar – simbolică ale scriiturii, în *Amintiri din copilărie*, și mărcile stilistice inconfundabile ale autorului care creează, pe deplin conștient de actul său, între coordonate structurale ferme, asumate ca argumente în favoarea criteriului estetic. Ca urmare, umorul și situarea în contexte identificabile în proverbe și zicători leagă textul de ficțiune memorialistică al *Amintirilor din copilărie* și monografia – atât cât se poate vorbi despre aceasta – de structura de profunzime a spiritului românesc. Iar „capacitatea concentrării și organizării într-o structură unitară” și „intuițiile auditive și arhitectura interioară dezvăluită în veritabile scenarii dramatice” (Diaconu 2002: 64) sunt semnele limpezi ale amprentei auctoriale asupra scriiturii și asupra eventualelor ei modele și surse folclorice.

Liviu Papadima este și mai ferm în a susține – și a demonstra – apartenența *Amintirilor* la formele literaturii culte de ficțiune, structura faptică senzațională, anecdoticul și umoristicul derivând, în mod evident, din felul spunerii, și nu din mesajul propriu-zis. Mai mult, criticul afirmă limpede, de la bun început, „desprinderea lor [a *Amintirilor*] de orice situație de comunicare conjuncturală”, cunoscutul îndemn al povestitorului nefiind decât o (falsă) „declarație de intenție” care „subliniază răsfrângerea interioară a discursului” (Papadima 2007: 43). Esențială, pentru demonstrația criticului, este situarea spațio – temporală într-o totală nedeterminare, specifică nu relatărilor personale – așa cum s-a acreditat, de-a lungul timpului, de către o parte a criticii de specialitate – sau formulei de tip Bildungsroman, ci unei scriituri care se servește de instrumentele oralității cu scopul de a institui un pact de lectură complex. Pe de o parte, „în plan scriptural”, lumea satului și a copilăriei este percepută ca fiind îndepărtată, însă amplasată „într-o mirabilă desprindere spațio – temporală, în ciuda tuturor elementelor concrete care permit recompunerea trasdeului biografic”. Pe de altă parte, „în planul oralității”, crede criticul, „ne aflăm chair în miezul ei” – adică al lumii satului. Între cele două

niveluri textuale se cuvine situată, ca o „formulă de neutralizare a opozițiilor”, motivația primă a scriiturii din *Amintiri*, și anume recuperarea și păstrarea, în scris, a unor secvențe biografice a căror relevanță depășește cadrul strict individual.

Toate aceste recuperări necesare, justificate prin judecăți de valoare, demonstrații critice și exerciții impecabile de lectură arată cum bătălia actuală pentru canon obligă la o (re)definire a identității culturale românești prin oferta estetică validată a literaturii.

Bibliografie

- Costache 2008: Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, București, Editura Cartea Românească.
- Diaconu 2002: Mircea A. Diaconu, *Ion Creangă. Nonconformism și gratuitate*, Cluj – Napoca, Editura Dacia.
- Gană 2002: George Gană, *Melancolia lui Eminescu*, București, Editura Fundației Culturale Române.
- Gregori 2002: Iliana Gregori, *Studii literare*, București, Editura Fundației Culturale Române.
- Negrea 2001: Gelu Negrea, *Anti – Caragiale*, București, Editura Cartea Românească.
- Papadima 2007: Liviu Papadima, *Mai are timpul răbdare ? Studii și eseuri de istorie și critică literară*, București, Editura Curtea Veche.
- Spiridon 2003: Monica Spiridon, *Eminescu. Proza jurnalistică*, București, Editura Curtea Veche.
- Vartic 2002: Ion Vartic, *Clanul Caragiale*, Cluj – Napoca, Editura Biblioteca Apostrof.
- Vodă Căpușan 2002: Maria Vodă Căpușan, *Caragiale ?*, Cluj – Napoca, Editura Dacia.

Re-reading Romanian Classics: Between the Identitary Goal and the Limits of the Aesthetic Canon

The Postmodern phenomenon argues the literary canon issue as well as the validity of the aesthetic criterion in critically evaluating literature, fact that permanently points out the author's standardization problem. The contemporary re-reading Romanian classics is placed under the same issues of cultural identity, as literary Postmodernity does. The critical revival of canonic values may be instrumented by means of particular critical discourse reconstruction within the Postmodern ruptures, under the authority of the most important literary works, or through a sustained deconstruction of the literary canon itself, but always within the limits of aesthetic values. The analysis of classical writers' works may become object of the metadiscourse itself. Such a discourse is, therefore, oriented upon the newest specialized approaches belonging to different critics, thus mirroring various lecture patterns that canonic literary texts accept or not.

Focusing on some representative texts, different theoretical-methodological opinions of the contemporary critics will be commented upon in this two-sided approach. On the one hand, the present paper will discuss the argumentative and persuasive dimension of critical discourse, as well as the critical ideology within the text. On the other, the second point in focus is represented by the way in which the canon battle covertly implies re-defining cultural identity through authentic, valuable literary models.

Galați, România