

Ileana OANCEA
Nadia OBROCEA
(Universitatea de Vest din
Timișoara)

Evoluție canonică și poeticitate

Abstract: (Canonical Evolution and Poeticity) Between Dimitrie Gusti's statement: "The poet does not have to make the metaphors too haughty" and "The poetry is illogical in a sublime way", belonging to Alexandru Macedonski, we have a whole century of Romanian poetry, which is subordinated to two types of canonical perspectives, the classical-mimetic and the modern-visionary, marked by several significant metatexts and some poetic experiences that demonstrate how the dominant canon is undermined by the stunning emergence of the Eminescianism. The reception and the production of the poetry, based on the metatextual background made by the numerous rhetorics, poetics, stylistics, from which Dimitrie Gusti's *Rhetorics for the Studios Youngs* stands out, and with classical insertions in the Maiorescian thinking about poetry, attest to the way of the establishing of the classical poetic canon specific to the nineteenth century, from which Mihai Eminescu, on the one hand, and Alexandru Macedonski, on the other hand, founded, by poetry and by relevant texts at Macedonski, the modernist canon, promoting the first conflictual perspective in the history of the Romanian poetry.

Keywords: Eminescu, Conachi, Gusti, Macedonski, classical-mimetic canon, modern-visionary canon, metatext, text

Rezumat: Între afirmația lui Dimitrie Gusti: „[...] Este de luat aminte a nu face (stihurgicul, n.n.) metafora pre sumeață” și „Poezia este nelogică într-un mod sublim”, aparținând lui Alexandru Macedonski, avem un întreg secol de poezie românească, ce se subordonează la două tipuri de perspective canonice, cea clasicizant-mimetică și cea modernă, vizionară, jalonată de câteva metatexte semnificative și de câteva experiențe poetice care demonstrează modul în care canonul dominant este subminat de tulburătoarea apariție a eminescianismului. Receptarea și producerea poeziei, pe fundalul metatextual realizat de numeroasele retorici, poetici, stilistici, din care se remarcă *Retorică pentru tinerimea studioasă* a lui Dimitrie Gusti, și cu inserții clasicizante în gândirea maioresciană despre poezie, atestă modul de instituire a canonului poetic clasicizant specific secolului al XIX-lea, din care Mihai Eminescu, pe de o parte, și Alexandru Macedonski, pe de altă parte, își fundamentează, prin poezie, dar și prin texte revelatoare la Macedonski, cele două „fețe” ale canonul modernist, promovând prima perspectivă conflictuală din istoria poeziei românești.

Cuvinte-cheie: Eminescu, Conachi, Gusti, Macedonski, canon clasicizant mimetic, canon modern-vizionar, metatext, text

1. Introducere

Hans Robert Jauss făcea o observație fundamentală pentru diacronia literaturii în cartea sa celebră, *Pour une esthétique de la réception*: „L'histoire de la littérature c'est un processus de réception et production esthétique qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même incité à produire à son tour.” (Jauss 1978, 48). Aici se insinuează un concept care va fi discutat foarte intens, mai ales începând cu deceniul 9 al secolului al XIX-lea: este vorba de „canon”, cu cele două reversuri ale lui, producerea și receptarea textului literar.

Pentru originea și istoria timpurie a conceptului de „canon” în general, precum și pentru utilizarea creștină a acestuia, reținem următoarea prezentare, elocventă pentru fluctuațiile lui, ca și pentru definițiile ulterioare ale ideii de „canon literar”: „Le terme « canon », qui vient du terme grec *kanôn*, d’origine sémitique, désigne tout d’abord un roseau, puis un instrument de mesure fabriqué avec un roseau, comme la règle du charpentier ou du maçon. Au sens figuré, dans le langage de la philosophie, il signifie la règle de conduite, la norme, le modèle. Il est aussi employé en matière d’astrologie ou de chronologie, pour désigner une liste, un catalogue ou une table. Les tables astrologiques de Ptolémée au IIe siècle avant J.-C., appelées « canons », permettaient de déterminer des points de référence pour le changement des saisons. Pour avoir un usage similaire chez les Chrétiens, il faut regarder les dix canons qu’Eusèbe de Césarée a élaborés pour son édition des Évangiles : en aucun cas, des normes, des règles. Des listes de chiffres qui correspondaient à des sections numérotées dans le texte des Évangiles qui permettaient au lecteur de repérer rapidement les passages parallèles. Au commencement le canon n’est pas un texte, ou un ensemble de textes, mais une sorte d’index : en somme, quelque chose qui permet de s’orienter dans un corpus de textes.

Lorsque le terme est repris en contexte chrétien, deux types d’usage retiennent principalement l’attention, deux polarités : norme, règle, et liste. Aux IIe et IIIe siècles, on le rencontre dans des formules comme *κανὼν τῆς ἀληθείας* (règle de la vérité), *κανὼν τῆς πίστεως* (règle de la foi), *κανὼν τῆς ἐκκλησίας* (règle de l’Église) qui désigne de manière générale la norme à laquelle doit se conformer l’enseignement et la vie de l’Église. C’est seulement au milieu du IVe siècle que le terme est utilisé en rapport avec la *Bible* et se réfère à la liste des livres de l’Ancien et du Nouveau Testaments. Ce bref examen philologique suffit à nous montrer que le canon n’est devenu « canon » que tardivement.” (Ivanovitch 2013, 3). Din acest scurt istoric se rețin două ipostaze care definesc conceptul în discuție: cea de normă, regulă și cea de listă a unor lucrări subordonate invariantei canonice, ipostaze pe care le regăsim în interpretările ulterioare.

Deși a suscitat un interes special din partea cercetătorilor, conceptul de „canon literar”, relevant pentru abordarea de față, nu a fost încă definit într-un mod unitar, el fiind surprins prin prisma mai multor criterii și implicat în unele disocieri și diferențe conceptuale. Subliniind confuzia care planează în jurul conceptului, Livius Ciocârlie a afirmat: „Ca orice cuvânt la modă, *canonul* este *une auberge espagnole*, adică un loc unde îți aduci alimentele de acasă. Înainte de a atinge claritatea conceptelor abandonate, canonul este un haos – sper – fertil.” (Ciocârlie 2003, 25).

Pentru o definire a canonului literar, se pot lua în considerare două mari accepțiuni conceptuale: canonul ca „listă de opere exemplare” (Bloom 1998), „de referință” (Anghelescu Irimia, in Bloom 1998, 456), „acreditate” (Ciocârlie 2003, 25), „care definesc o epocă” (Simuț 2003, 114), „reprezentative (unde interpretările nu pot fi ignorate)” (Martin 2009, <http://www.anpro.ro>) și canonul ca set de „principii” care stabilesc canonicitatea unei anumite epoci a literaturii. În acest ultim sens, cele două principii estetice ce formează grila ce se află la baza configurării canonului literar occidental sunt, conform lui Harold Bloom (1998), straniețea și anxietatea influențelor (cf. Diaconu, 2012, 1-2).

Conceptul în discuție a avut un impact major asupra cercetătorilor care au polemizat pe marginea lui, împărțindu-i în acest sens, în tradiționaliști și relativști, cu

cei doi mari reprezentanți ai acestor poli, Harold Bloom, pe de o parte și John Guillory, pe de altă parte: „The canon debates of the 1980s and 1990s have divided the Western academic world into traditionalists and relativists. The traditionalist aesthetic theory of canon formation is based on the underlying notions of value and quality. Thus, Harold Bloom’s classical books *The Western Canon* and *The Anxiety of Influence* may serve as examples of the traditionalist approach. According to Bloom, the strong authors form the literary tradition by creative misreading of their predecessors’ work. Bloom’s description of the tradition as an imaginary field of mutual attraction-repulsion goes back to T. S. Eliot’s and the New Criticist understanding of great authors as contemporaries who exist simultaneously in reader’s consciousness. Informational (semantical) ‘density’, openness to the interpretation and the multiplicity of interpretations provoked by the text are the other signs of canonicity for traditionalists. [...]

The relativists argue that the canon is only a cultural artefact, a matter of social agreement. They emphasize that literary value is socially constituted and constantly variable. It is constituted differently for different groups and communities at different times. The relativists reformers demand inclusion of the verbal art of the marginalized groups into the canon. Famous John Guillory (*Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, 1993) employs Pierre Bourdieu’s notion of the cultural capital to explain the functioning of the canon. Guillory argues that the absence of canonical texts is the problem of cultural and educational monopoly, i.e. institutional practices that underlie canons: it is the consequence, not the cause.” (Grishakova 2004, 23-24).

Foarte importantă este analiza făcută de Harold Bloom, așa cum apare în celebra lucrare *Canonul occidental*, neacceptată total, în concepția căruia lista de opere care formează canonul occidental este susținută, așa cum s-a afirmat, de anumite „(inter) relații estetice” care „se reiterează” într-un soi de „artă a memoriei” (cf. Bloom 1998).

În spațiul românesc, Mircea Martin afirmă că există două tipuri de canon, care trimit la cele două tipuri de literatură despre care vorbea Roland Barthes, literatura ca creație și literatura ca instituție: un canon estetic, care acceptă și cultivă inovațiile și experimentul, și care este intern și intim literaturii, și altul curricular, care conține numele deja consacrate, autorii deveniți clasici, și care funcționează conform unor criterii mai degrabă externe literaturii (Martin 2009, <http://www.anpro.ro>). Una dintre concluziile de tip funcționalist-pragmatic ale acestei delimitări conceptuale este următoarea: „[...] am putea spune că în versiunea lui critică, estetică, canonul urmează și fixează, iar uneori chiar provoacă evoluția internă a literaturii, mișcarea formelor literare, în timp ce varianta lui curriculară urmează mai degrabă evoluția externă, instituțională, vădit influențată de evenimente social-istorice, de condiționări politice, etnice, religioase.” (Martin 2009, <http://www.anpro.ro>).

Canonul, ca noțiune, intră în relație de compatibilitate sau interferează cu alte noțiuni specifice domeniului literar. Astfel, conceptul a fost relaționat cu acela al genurilor literare, pe de o parte, precum și cu acela al curentelor literare, pe de altă parte (cf. Martin 2009, <http://www.anpro.ro>). În acest sens, se vorbește despre un canon clasic, unul romantic etc. (cf. Ciocârlie 2003, 25), un canon clasic, unul modern etc., ca distincții realizate în interiorul canonului estetic (Martin 2009, <http://www.anpro.ro>). Din acest punct de vedere, devine relevantă relația dintre canon și alte concepte, precum *epistemă*, *paradigmă* și chiar *poetică*. Mai mult decât atât, pornind de la delimitările

primare deja efectuate, se pot realiza și alte distincții, în spiritul lui Robert Jauss, în cadrul noțiunii de „canon”: canon literar, al producerii, și canon critic, metaliterar, al receptării (Martin 2009, <http://www.anpro.ro>), cu alte cuvinte un canon textual și altul metatextual, care orientează, în istorie, evoluția literaturii.

Paul Cornea a propus un model canonic inspirat din scrierile lui Robert Escarpit, model care are o eșalonare valorică, altfel spus, un model care „suppose une représentation pyramidale, en trois étages, hétérogènes sous le rapport de la stabilité et du *consensus* possible. Le sommet, très rétréci, comprend les plus grands noms, les super-stars, les Champions toutes catégories, les valeurs dites éternelles. La zone moyenne, beaucoup plus étendue, contient, pour la plupart, comme la première, les auteurs décédés, de notoriété durable, des « classiques » toujours, mais ressentis comme moins importants, de profil plus bas, parfois contestés par une partie de la critique. La troisième zone, la plus considérable, se trouve dans un état d’agitation perpétuelle car elle touche à la littérature contemporaine, en subissant tous ses aléas, conflits des intérêts, manque de perspective, hasards de la réception, confusion entre « succès » et « valeur » etc.” (Cornea 2003, 34).

În ce privește canonul literar, s-a mai vorbit despre două funcții principale ale acestuia, curative și normative: „The process of strong evaluation dramatizes within practical life the two basic functions that canons serve within the cultural order. One set of functions is curatorial: literary canons preserve rich, complex contrastive frameworks, which create what I call a cultural grammar for interpreting experience. Given the nature of canonical materials, however, there is no way to treat the curatorial function as simply semantic. Canons involve values-both in what they preserve and in the principles of preserving. Thus, the other basic function that canons serve is necessarily normative. Because these functions are interrelated, canons need not present simple dogmas.” (Altieri 1983, 47).

Liviu Ciocârlie (2003) a insistat pe faptul că în general canonul stabilește un tipar, un model, dar nu crede că acesta este atemporal, cum rezultă din viziunea lui Harold Bloom, ceea ce ne conduce la considerațiile inițiale, canonul variind cu „epocile și vârstele literaturii”. Așa cum s-a afirmat, canonul are capacitatea de a acționa, prin caracterul lui normativ, chiar și în epocile care, teoretic, par să anihileze ideea de canon: „A crede în existența unui canon estetic nu înseamnă a avea o viziune statică asupra literaturii, ci doar a recunoaște o anumită continuitate în evoluția ei, o ordine construită prin ierarhizare. Această ordine reduce fără îndoială diversitatea, dar o reduce dintr-un punct de vedere cantitativ, nu calitativ. Descentrarea canonului și, mai ales, multiplicarea lui apar ca niște consecințe aproape firești în climatul ideologic actual dominat de nihilism teoretic și de fundamentalisme politice și religioase, fundamentalisme care nu concep să nu-și anexeze și domeniul estetic. Un canon monolitic, un canon unic și indivizibil rămâne greu de imaginat în asemenea condiții.” (Martin 2009, <http://www.anpro.ro>).

Iulian Boldea, în articolul din „Viața Românească”, din 2009, *Canonul literar – limite și ierarhii*, observă câteva lucruri importante privind ideea de canon, raportată la literatura română și evoluția ei: „Așa cum se știe, literatura română a străbătut în evoluția ei mai multe vârste și avataruri ale propriei conformații. Dacă pornim de la premisa că literatura înseamnă în primul rând expresie, formă, o anumită modelare a viziunii asupra lumii a scriitorilor, putem constata că orice schimbare de canon e sinonimă cu o modificare substanțială a paradigmei formale a unei epoci, a posibilităților

sale de reacție la stimulii realului. Evoluția literaturii române nu e, în consecință, decât *o evoluție a modalităților expresive, o reînnoire a etapelor formale, în uz, la un moment dat*. Fiecare epocă literară ne propune, simplificând oarecum lucrurile, o anumită *paradigmă stilistică*, ce se pliază, evident, pe un anumit orizont de așteptare al cititorului. Schimbarea de canon reprezintă o ruptură atât la nivelul *viziunii asupra lumii, cât și la nivelul formei artistice* (subl. n.).” (Martin 2009, 34). Aceste precizări ne-au orientat analiza evoluției canonice în poezia românească.

Canonul nu este un concept rigid, el are o dinamică proprie, în interiorul lui se produc, în diacronie, reale mutații. Astfel, trebuie menționat și că ideea de omogenitate și de unitate în planul practicii și al experienței literare este deosebit de importantă pentru legitimarea canonului și a funcționării canonice pe care critica o impune, distorsiunile ducând la mutații semnificative în epocile cu caracter novator. Uneori critica își asumă în mod desincronizat aceste mutații: experiența și practica literară se manifestă înaintea percepției criticii sau critica novatoare produce ea însăși mutațiile: „Decalajul interior se transformă în fazele ulterioare ale evoluției literare într-o anumită desincronizare între creația literară și recepția ei critică. Această rămânere în urmă a criticii în raport cu literatura este vizibilă mai cu seamă în momentele de schimbare a canonului, atunci când critica literară își manifestă forța conservatoare nu atât în refuzul noutății, cât în diminuarea ei prin raportarea la criteriile tradiționale. Afirmarea romantismului și a modernismului (mai exact, a poeziei moderne) pun în evidență clară desincronizarea criticii. Nu înseamnă că nu a existat și o critică de susținere a noului tip de literatură, dar în afara curentului critic dominant, în afara canonului critic propriu-zis. Abia într-o fază ulterioară această critică novatoare a intrat în canon și a putut contribui la canonizarea literaturii pe care a mizat.” (Martin 2000, http://www.romlit.ro/despre_canonul_estetic). Cazul receptării eminesciene este elocvent în acest sens.

Este evident: canonul este un concept „istoric”, dar, la un anumit „nivel de generalitate”, și „supraistoric” (vezi atemporalitatea lui Harold Bloom). El reprezintă o modalitate de adaptare la o nouă *epistemă*, în care spațiul literar există deopotrivă ca teorie și practică literară.

În general regăsim în literatura despre canon cele două principii pe care le-am relevat la început și pe care le vom regăsi în analiza care urmează, și anume canonul reprezintă un set de reguli „estetice”, „teoretico-critice”, un „țipar structural și stilistic”, dar și o listă de autori „reprezentativi”, adică autori canonici. Întorcându-ne la afirmația lui Robert Jauss, putem reține calitatea canonului de concept operator în câmpul diacroniei literare, generator al unui spațiu de convergență între latura textuală și cea metatextuală a literaturii, o nouă experiență literară reflectând mutații uneori brutale în configurația canonică.

Vom analiza în continuare configurația canonică și evoluția ei în poezia românească a secolului al XIX-lea, care pune în evidență considerațiile teoretice inițiale. Reținem de la început două tipuri de poetică în cadrul secolului al XIX-lea, poetică mimetică și poetică vizionară.

2. Retorică românească și canonul clasicizant-mimetic. Text și metatext

Prima fază, cea *clasicizant-mimetică*, stă „sub semnul generalizant al retoricii, care reprezintă, la noi, o grilă interpretativă, dar și un model coercitiv. Teoria trimite

la text și textul la teorie, într-o rotire înghețată menită să le acrediteze pe amândouă.” (cf. Oancea 1998, 180). Această poetică va fi substituită de o alta, poetica vizionară: „Receptarea și producerea poeziei atestă modul de instituire în literatura română a *concepției poetice clasicizante*, specifice creației poetice a secolului al XIX-lea, care va fi insidios subminată de experiența poetică eminesciană și violent dinamitată de poetica lui Macedonski.” (cf. Oancea 1998, 180).

2.1. Costache Conachi și Dimitrie Gusti – „teoreticieni” ai limbajului poetic

Ilustrativ pentru poetica mimetică este Costache Conachi, poet, dar și „teoretician”, autor al unui tratat de poetică, intitulat, în tradiție retorică, *Meșteșugul stihurilor românești*. Aici apar cele două laturi ale canonului, textual și metatextual. Cazurile de poeți care să reflecteze asupra actului creator în această epocă sunt foarte rare, autorefențialitatea literaturii nefiind o realitate teoretică și textuală, așa cum se va întâmpla mai târziu¹.

Reținem următoarele considerații privind activitatea lui Costache Conachi, deopotrivă ca poet și ca poetician, realizate într-o lucrare din 1998, *Semiostilistica (Unele repere)*: „Analizele și recomandările lui Conachi privitoare la *meșteșugul stihurilor* (a se reține că arta este considerată, conform tradiției retorice, o *tehnică* ce poate fi învățată) pot fi gândite și într-o viziune incipient-semiotică asupra scrisului literar la noi. Ele sunt semnificative pentru viziunea clasicizantă, ce-și are rădăcinile în Antichitate. Zorii poeziei române au prestigioase opere, iar autoreflexivitatea este, așa cum se observă prin Conachi, doar o caracteristică modernă.

Podoaba stihurilor este rânduiala, metafora și asemăluirea, precizează acest retor, semnificativ pentru modul unei întregi epoci de a concepe actul poetic ca *ornatus*. Câteva toposuri retorice ne întâmpină atunci când Costache Conachi elogiază stihurile de 8 și 16 silabe, cum ar fi cele fundamentale de *podoabă*, a împodobi, trimițând la conceptul retoric de *ornatus*, atunci când poetul poate grăi „mai bine, mai înalt, mai împodobit”, ideea de *ornatus* fiind fundamentală pentru viziunea retorică în care figurile reprezintă un plus stilistic, un înveliș pentru un conținut preexistent, limbajul poetic fiind considerat mai înalt decât cel comun, înfrumusețat prin adaosul de podoabe stilistice. Această idee apare în numeroasele retorici ale secolului al XIX-lea românesc. Canonul clasicizant retoric are la bază un raționalism adânc, de substanță, caracteristic acestei episteme.

Figuralitatea stă sub pavăza unor repere ferme. Terorismul retoric al canonului clasic este la fel de puternic ca și terorismul antiretoric al modernilor. În acest sens,

1. Important de reținut este faptul că Costache Conachi operează în tratatul său cu noțiunea de „canon retoric-estetic”, utilizând termenul de *canon* atunci când se referă la marile reguli ale creației poetice, care „sunt temelia meșteșugului stihurilor pe care este așăzată toată stihurghichi.” (Conachi 1963, 6). Din punctul său de vedere, există trei mari canoane care trebuie respectate de poet, ele referindu-se la măsură, accent și rimă. Le menționăm aici: „1. Șărurile din carele este făcut stihul trebuie să aibă tot un număr de silavisi.; 2. La șărurile stihului cuvintele din sfârșit ce au să să potrivască trebuie să aibă tot la un loc ocsia.; 3. La șărurile din care este făcut stihul, silavele din urmă a cuvântului de la sfârșit trebuie să fie potrivite ca să răsune tot într-un fel la auz.” (Conachi 1963, 6). În finalul demonstrației sale, Costache Conachi oferă și un exemplu „poetic” în care toate cele trei canoane sunt respectate: „*De ce te mării pre mine,/Căci mă perd când cat la tine/Și-mi ies cu totul din sâne,/Pentru că duh nu-mi rămâne.*” (Conachi 1963, 6).

Conachi se referă în mod expres la necesitatea compatibilităților semantice și ca atare la importanța organizării contextuale a semnificației (bazate *obligatoriu* pe un acord sintagmatic, *clasematic*, supracategorial) în *reușita* stilistică a metaforei, care este astfel gândită după codul retoric tradițional. El face, în felul său, analiză semică *avant la lettre*, în beneficiul impunerii unei cenzuri atente a expresiei care nu trebuie să tulbure structura semică a cuvintelor asociate. El spune, comentând două versuri *anume* (să reținem!) fabricate, *Fulgerând cu doi ochi verzi/Și sufletul îmi dezmierzi*: „cuvântul *fulgerând*, cu toate că este strein la puterea ochilor și ar putea face o metaforă minunată (apare ideea unui prim *timp* al metaforei disanalogic, deci ca anomalie, violare a structurilor semice, conturând o izotopie a vizualității printr-o înglobare hiperonimică șablonizată), fiindcă „*nu se potrivește cu firea cuvântului* (cu structura lui semică) *dezmierzi*, metafora rămâne *greșită*, pentru că firea fulgerului este de a omorî, ori de a înfrica, iar *firea* cuvântului *dezmierzi* nici una, nici alta nu cuprinde.” (Conachi 1887, 25). Pentru ca *a fulgera* și *a dezmierda* să poată fi conexe e nevoie de o poetică a contradicției.

Principiile unei poetici de tip clasic, bazate, în esență, pe asocieri compatibile menite să nu violenteze prea mult limbajul, infirmate, într-o tot mai mare măsură, de evoluția modernă a lirismului, cenzurează fundamental semioza poetică. Nicio retorică a epocii nu se îndoiește de ele. Dimpotrivă, ele sunt recomandate fără încetare. *Raportul de cuviință* între cuvinte care trebuie să respecte cu strictețe *firea* acestora (deci alcătuirea lor semică) este o lege de netrecut a stilisticii clasice la noi. Întrebuițarea tropilor se cuvine a o face cu *cumpenire* poeziei, salturile semantice prea mari sunt deficiențe de neiertat ale stilului, chiar și atunci când ele apar în operele unor scriitori celebri. Deci să se ferească scriitorii de această mare greșală și pentru aceasta „este de luat aminte a nu face metafora prea sumeață (...), precum aceea a lui Rasin în tragedia *Eraclie* când acesta zice către Pulheria: *Aburul sângelui meu fulgerul va îngropa/Ce zeul ține în mâini pentru a te sfârâma*”. Și, în același spirit, Dimitrie Gusti, autorul acestei bine cunoscute retorici a secolului trecut, *Retorică pentru tinerimea studioasă*, judecă cu aceeași severitate o serie de alte asemenea asocieri bazate pe translații semantice mai complexe pe care poezia de mai târziu le va considera, însă, dimpotrivă, insuficient de „sumețe”, deci neinteresante sub aspectul capacității lor creatoare; exemplele ne conduc spre același tipar figurativ promovată de poetul amintit: „De însemnat este că, în facerea metaforilor, totdeauna să se păzească raportul *cuviinței* și al gustului între lucruri și între cuvântul ce-l exprimă (subl. n.), căci almintrele metafora este defectuoasă, precum zicându-se că: *razele soarelui sunt fulgerile ochiului celui arzătoriu a zilei* (...) sau de un orator că: este un *torent ce se aprinde*, în loc de un *torent ce târăște cu sine*” (Frânculescu 1980, 184).

Cum se poate observa, poezia lui Conachi, discursivă și retorică în general, se află în acord cu arta sa poetică ce nu se deosebea astfel cu nimic în ciuda contactului său de creator cu limbajul, deci a unei vorbiri oarecum din interiorul lui, de aceste manuale școlare.

Poetica lui Conachi reflectă, prin urmare, generalizând, exigențele unei logici a imaginii compatibile, de tip raționalist, tradiționale, recomandate și de tratatele de retorică în ciuda unor experiențe poetice ce tind să spargă aceste tipare, „precum aceea a lui Rasin în tragedia *Eraclie*”, reținute, cum se poate observa, ca o eroare estetică, adică sub forma lor negativă.” (cf. Oancea 1998, 158-160).

„Dimineața poezilor” (Simion 1989) români se petrece în lumina rațiunii care

gvernează neabătut transparența și tendința spre univocitate a semiozei poetice. Textul (construit) și metatextul se armonizează în perspectiva clarității, clar-obscurul, disonanțele (*fulgerul care dezmiardă*, de exemplu), deci incompatibilitățile semantice sunt „greșeli” de neiertat ale actului poetizării, ce se exercită într-un univers neproblematic, lipsit de surprize.

Dimitrie Gusti aduce în discuție în lucrarea sa *Ritorică pentru tinerimea studiosă*, 1984, concepte esențiale ale poeziei clasice, și anume claritatea, puritatea și armonia. Redăm în continuare câteva idei revelatoare privind claritatea, la nivelul cuvântului, dar și la nivelul ideii, precum și obstacolele care împiedică claritatea versurilor. Dincolo de „derapajele” semantice semnalate de Conachi: „Cuvântul va fi clar sau curat când va înfățișa ideea fără echivocitate sau îndoială. Pentru ca fraza să fie clară nu este de ajuns ca să alegem expresiuni bune, dară trebuie ca și ele să se înșire așa fel, încât cu ușurătate să putem înțelege raportul ce se află între ele. Această înșirare se cere a fi firească și potrivită cu regulile gramaticale ale limbei în care vorbim și scriem, claritatea expresiunilor trebuie să fie astfel încât ideea să lovească spiritul precum soarele vederea.” (Gusti 1984, 223). Ambiguitatea este respinsă, căci ideile trebuie să se „înfațoseze” fără echivocitate sau îndoială. Claritatea, în exprimare, trebuie să lovească spiritul precum soarele vederea. Unde sunt asocierile semantice ce ar putea da naștere unor tulburătoare versuri eminesciene, atunci când lumina lovește atât de puternic, eliminând haloul de mister al lumii?

Dimitrie Gusti se apleacă și asupra conceptului de „armonie”²: „Armonia este o plăcere a auzului care se naște din alegerea cuvintelor și din buna lor înșirare în fraze. Deși meritul sonului este cu mult mai jos decât al ideii sau înțelesului, totuși trebuie a lua aminte că armonia înzăstrează ideile cu plăcere, dulceață și putere, și graiul oratorului, precum și stilul scriitorului, pentru a face o lucrare între ascultători și cititori, trebuie să fie plăcut și puternic.” (Gusti 1984, 233). Se insinuează aici interesul de mai târziu pentru valorile semnificative. De interes este armonia imitativă și onomatopeea, fără a se urmări mai îndeaproape nivelul fonetic.

Ideea fundamentală a poeziei clasice, o *poetică a vederii*, cum a numit-o Ioana

2. Reținem și următoarele observații privind conceptul de „armonie”: „Armonia stilului stă în așezarea și împărțirea cea potrivită a cuvintelor și a frazelor. Ea cere ca zicerile să fie alese atât în privința sunetului cuvintelor, cât și a potrivirii lor cu înțelesul cuvintelor ce exprimă ideea. În privința dintăi trebui ca să păzim *eufonia*, adică întrebuițarea cuvintelor celor armonioase, ferindu-se de acele ce vor cuprinde mai multe vocale unisonice rău întrunite, precum: *o a adus-o, o ai trecut-o, eu pe voi vă văi videa*; căci adesea întrebuițarea de vocale face cuvântarea moartă, neputernică și lină; asemenea, ferindu-ne și de acele ce vor cuprinde mai mult consonante sau și silabe aspre, p.c.: *Piersici, meri, peri, pruni, aluni*. În privința a doua sau a potrivirii sonului cu ideea, armonia, a căria scop este de a îmblânzi și a îndulci auzul, trebuie să se potrivească cu înțelesul zicerei și cu firea lucrurilor înfățișate, întrebuițând în unele din cuvinte tonuri mai puternice și în altele mai dulci. Această nimerită potrivire naște armonia imitativă, adică când sonul este întocmit astfel, că el ajunge o adevărată expresiune a obiectului sau ideii. *Tropot* este un cuvânt imitativ născut din mersul mai mult sau mai puțin repede al calului și din efectul sunetului ce se produce auzului. *Freamăt* este efectul sunetului născut din mișcarea, clătinarea și atingerea frunzelor e pe ramurile arburilor.[...] Armonia imitativă se numește onomatopee, căci sonul cuvintelor cată a imita sonul lucrurilor ce li reprezintă. De luat aminte este a nu repeta tot acel cuvânt de mai multe ori într-o zicere sau o zicere de mai multe ori într-un period; căci acesta ni dă taftologia, care în privința armoniei este defectuoasă [...]. Asemenea nu se cuvin a întrebuița două sau trei cuvinte, tot pentru același lucru, căci aceasta ni dă peritologia, carea iarăși vatămă armonia, lăngezind-o sau înăsprind-o pre tare.” (Gusti 1984, 237).

Em. Petrescu, în *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, este aceea de a supune obiectul descrierii de tip mimetic, iar legea de bază este *claritatea* și univocitatea, care va fi înlocuită în canonul modernist de *ambiguitate și plurivocitate* (Petrescu 1989). De altfel, modernitatea va înlocui structurile compatibile cu tot mai frecventele structuri incompatibile, o lege a evoluției canonice a poeziei fiind tocmai creșterea treptată a numărului unor astfel de asocieri, așa cum o formulează poeticianul francez Jean Cohen, în *Structure du langage poétique*: „Asumându-ne pluralitatea, polimorfismul tradiției în spirit postmodern, prima noastră lirică cultă ni se prezintă ca o îmbarcațiune plutind pe firul istoriei, după repere care, o vreme, ne-au dăruit sensul și stabilitatea mișcării (Manolescu 1990, XXI).” (cf. Oancea 1998, 165).

2.2. Vasile Alecsandri, „regele” poeziei clasicizant-retorice

Un exemplu din Vasile Alecsandri demonstrează modul de poetizare, într-o poetică a vederii, și nu a viziunii, evidențiind soliditatea epistemei clasicizant-retorice în secolul al XIX-lea. Spicuim din Vasile Alecsandri:

„Și a vântului mireasă/Lunecând pe iarba verde/Cu-al ei mire-n lumea *deasă*/
Ca un vis *frumos* se pierde; Mugurașii unde zace/Frunză verde *drăgălașă* (*Vântul de miază-zî*);
Și pe ele se așază bolta cerului *senină*/Unde luna își aprinde firul *tainic* de lumină;
Fulgii zbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi *albi*/Răspândind fiori de gheață pe ai țării umeri *dalbi* (*Iarna*);
„În păduri trăsesc stejarii! E un ger *amar*, *cumplit!*!/ Stelele par înghețate, cerul pare *oțelit*./Iar zăpada *cristalină* pe câmpii strălucitoare/
Pare-un lan de diamanturi ce scârțâie sub picioare; Fumuri *albe* se ridică în văzduhul *scânteios*/
Ca înaltele coloane unui templu *maiestos*./Și pe ele se așază bolta cerului *senină*./
Unde luna își aprinde farul *tainic* de lumină.” (*Miezul iernii*).

Natura se oferă netrănsfigurată: epitetele sunt ornate, iar poetica este de tip plasticizant, căci iarba este verde, frunza este verde, fumurile sunt albe, bolta cerului este senină, stelele sunt argintii, zăpada este cristalină. Epitetele sunt ornate, stereotipe, lipsite de capacitatea de a individualiza imaginea, fără acel fior al surprizelor asociative fecunde, instaurând izotopia luminozității și strălucirii hibernale, reiterate și de comparații și epitet: *Fulgii zbor ca un roi de fluturi albi pe umerii dalbi ai țării*, unde *dalbi* este iarăși unul dintre epitetele „frecvente și caracteristice” în lirica epocii, ca și *dulce*, de altfel. Acesta din urmă, reinvestit semantic de Eminescu. Și în alte texte peisajul este mimetic, însoțit de tipul de afectivitate specifică unui registru al înduioșării și sensibilității romantice, căci trăirea este îmbrăcată și ea în haină clasicizantă. „Este clar că asemenea epitete *stereotipe*, cu caracter *ornant*, adevărate clișee stilistice, sunt considerate mărci ale poeticității, utilizarea lor fiind simțită ca generatoare de eleganță și noblețe expresivă în sens retoric, ceea ce arată faptul că se crede cu tărie în virtuțile intrinseci ale cuvântului. Epitetele se comportă ca niște etichete poetice atribuite lucrurilor, dovadă a raționamentului adânc, de substanță, pe care se întemeiază această practică poetică. Codul ideologic și retoric de valori culturale instituționalizate ține adesea locul unei veritabile experiențe imaginare a realului; poezia tradițională evocă realul, dar fără să-l contrarieze, evocând simultan un anumit tip de scriitură ce prezintă astfel la nivelul figurației poetice o remarcabilă și adesea descurajantă unitate.” (Oancea 1998, 182-183).

3. Apariția canonului modernist în poezia română și cele două „fețe” ale acestuia

3.1. Alexandru Macedonski. Vizionarism și noua conștiință de sine a poeziei. Text și metatext

„Momentul Macedonski face ca anul 1880, hotărâtor pentru poezia europeană, să reprezinte și la noi nu doar o limită aparentă în interiorul unei imense sincronii, ci începutul unei revoluționări conștiente a poeziei.” (cf. Oancea 1998, 184). Avem de-a face acum cu o primă mare mutație canonică.

Redăm din aceeași lucrare, *Semiostilistica*, următoarele observații privind poezia și poetica macedonskiană: „Apărut în literatura română în plină ascensiune a eminescianismului, obsedat de miracolul eminescian, pe care îl simțim pulsând, polemic, în chiar noutatea operei lui, neînțelesul Macedonski, venit la timp și, totuși, pentru personalitatea lui umană, poate prea devreme, deschide pragul modernității poetice românești prin nevoia atât de caracteristic modernă de a medita asupra actului poetic.

Prefigurată de naturi speculative ca Novalis și Poe, exemplar ilustrată de Baudelaire, ipostaza modernă a poetului critic (care jalonează drumul autoreferențialității moderne a literaturii) o regăsim la Macedonski, al cărui efort teoretic se concentrează în mod semnificativ pentru discuția de față în jurul întrebării, interogație esențială pentru ideea de evoluție canonică a literaturii, fiindcă aici limbajul ca instaurator de lume pune cele mai grele probleme: ce este poezia?

Interesant este faptul că el nu a urmărit numai o cunoaștere a obiectului poetic, ci, încercând să contribuie la studierea și descrierea acestei cunoașteri (care era tocmai în curs de a se face în perimetrul cultural cel mai avansat atunci din acest punct de vedere, cel francez), a vizat, prin câteva intuiții, nearticulate sistematic, dar fundamentale, realizarea unui nou mod de înțelegere a poeticului: antiretoric, ca substanță, deci în totalitate, pe care-l putem concepe ca o primă negație a ceea ce Ion Barbu va numi poezia leneșă, cea, în epoca lui Macedonski, ieșită din recomandările cumiști, vizând măsura și cuviința, ale canonului clasic, reafirmate fără încetare la noi de numeroasele manuale românești de retorică.” (Oancea 1998, 184-186).

Extrem de importante sunt articolele lui Macedonski despre logica poeziei, care produce o profundă schimbare de *paradigmă* estetică. Reținem câteva fragmente din Alexandru Macedonski: „Proza se conduce după o logică, poezia după o alta.” (1946, 76); „Pentru a se critica, și prin critică înțelegem a se analiza, trebuie ca mai înainte de orice, să se aibă în vedere că poezia își are logica ei aparte.” (1946, 76); „Logica după care se conduce poezia joacă în adevăr într-o analiză critică cel mai important rol. Aplicați poeziei logica după care se conduce proza, – poezia poate fi logică, dar nu mai e poezie” (1946, 76-77); „Cu alte cuvinte, poezia este înlănțuirea ideilor, într-un mod mai înfrumusețat decât spre acest scop în proză. Din aceasta rezultă negreșit faptul că logica poeziei trebuie să difere cu desăvârșire de a prozei.” (1946, 77); „A fi poet înseamnă a fi poet, și logica poeziei este, dacă ne putem exprima astfel, nelogică într-un mod sublim.” (1946, 78); „În poezie se numește logic tot ce este frumos.” (1946, 79); „Să fie în consecință bine stabilit că orice săritură, oricât de nerațională ar fi, este permisă adevăratei poezii. Ceea ce nu i se iartă este tocmai prozaismul, adică logica.” (1946, 83);

„Poezia zboară, aleargă, fuge despletită, aci în nori, aci pe pământ, și puțin îi pasă ei de compasatele regule care constituiesc logica prozei.” (1946, 84), „Logica poeziei este ne-logică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însuși absurdul.” (1946, 84); „Poezia convinge, pentru că tot ce este frumos ni se impune fără ca nimeni să-și poată da seama în ce mod și pentru ce.” (1946, 87).

„Se profilează treptat, odată cu apariția unei noi viziuni asupra poeziei, aflate la antipodul idealului clasic al cuviinței și măsurii, susținând ornamental un *mimesis* neproblematic, prima perspectivă conflictuală din istoria limbajului poetic românesc, o veritabilă revoluție canonică. Se cristalizează acum două tipuri de normă: una conservativă, repetitivă, transmițătoare de modele analogice, comportând paradigme și virtualități relaționale, susținând, în același timp, o competență poetică cu caracter nivelator, deci previzibilă în toate articulațiile ei, și, nu mai puțin, coercitivă, preexistentă textului, din poetica clasică, și o normă creativă incipientă, ce se prefigurează în interiorul unei stabilități generale și masive, ce se va instituționaliza și ea în creația simbolistilor minori.

Corelativ se conturează două tipuri de poeticitate: una *tradițională*, bazată pe deschiderea semantică în afara textului, pe *compatibilități semantice* și controlul referențial, *mimetic*, al imaginii, și o alta, de tip *vizionar*, crescând pe solul poeziei mecedonskiene și al poeziei moderne în general: poezia își are propria ei logică, de natură internă, textuală (cum se va spune mai târziu) și deci este „nelogică într-un mod sublim”. Această caracterizare determină o alunecare a referentului spre text, urmată de închiderea textului asupra lui însuși, de asocieri semantice frecvent incompatibile, de contextualizarea tot mai decisă a conotațiilor și de autoreferențialitate.

Momentul Macedonski are pentru modernizarea conceptului românesc de „poezie” sensul unei veritabile plăci turnante. Opera lui Macedonski provoacă prima mare cezură în interiorul unei impresionante continuități, chiar când ea părea că se impusese definitiv. Direcția poetică macedonskiană, dezvoltată în imediata vecinătate a creației eminesciene, nu doar cronologic, ci în spiritul acesteia, prin sensul înnoitor care o străbate, conturând la noi un alt orizont de așteptare (deci de percepere și selectare a valorilor estetice), căruia totodată încearcă să-i corespundă, conține germenii unei mutații, nu în raport cu poezia lui Eminescu (cum dorea de altfel Macedonski), ci cu un eminescianism epigonic, devitalizat.

Prin întreaga sa activitate (cea metapoetică și cea poetică), Macedonski reprezintă în cultura noastră un punct nodal în înțelegerea modului însuși în care se va face modernizarea literaturii române într-o perioadă când tradiția părea definitiv instalată. Opera lui poetică, inegală, uneori, dacă o privim din interior, adică sub aspectul puterii ei de a inova întotdeauna autentic, printr-o prelucrare *altfel* a materiei verbale, este, ea însăși, terenul accidentat unde se confruntă structurile canonice tradiționale cu noile practici poetice ale canonului modernist.” (Oancea 1998, 186-188).

„Linia de dezvoltare modernă a lirismului (bazată pe creșterea gradului de imprevizibilitate sintagmatică și deci pe deplasarea semnificației la nivel paradigmatic) presupune tocmai urmărirea deschiderilor semantice realizate în planul limbajului poetic figurat. Adăugăm, de asemenea, că fuziunea care începe să se realizeze între determinat și determinant, altfel spus impactul lor semantico-stilistic, anulează tot mai mult vechea independență a elementelor în contact. Sancționarea anomaliilor textuale

pe care le impusese canonul clasic, cele care dau naștere ambiguităților fertile poetic, din poetica lui Conachi, face loc acum ipostazierii lor ca sursă a *vizionarismului poetic*, ele fiind purtătoarele acelei nelogici sublime ce întemeiază textul poetic modern. Arta poetică a lui Conachi se dovedește iremediabil ... prozaică. Poetica vederii este înlocuită de poetica vizionară, atent analizată de *Bousoño* și axă hermeneutică a cărții Ioanei Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*.

Una dintre cele mai interesante creații ale lui Macedonski din punctul de vedere care ne interesează aici, pentru că ea se prezintă ca o artă poetică implicată, ilustrând fără echivoc modul cum încep să fie simțite ca perimate convențiile limbajului poetic figurat tradițional, bazat pe asocieri stereotipe, fără capacitate transfigurativă, este poezia amintită anterior *Focul sacru*, din care reținem ironia poetului care sancționează o întregă practică poetică, din unghiul conștiinței unui nou tip de poeticitate: „Pretutendeni sunt parfume/Crini *suavi* sau roze *dalbe*/Vorbă ce-a fost născocită ca o rimă pentru *albe!* (...) Dacă vine apoi seara/ Dânșii scot ca din cutie/Stecele nenumărate, plus o lună *argintie*/ Plus un cer *senin* și-n fine un zefir *armonios*/Îngânându-și a lui voce cu pârăul *tânguios*! Iarba *verde!* Aer *dulce!* Cer *senin!* Biata natură/Iată tot ce văd în tine! Focul sacru nu să fură!” Regăsim aici chiar inventarul de calificări pe care regele poeziei, Alecsandri, le utiliza și, odată cu el, contemporanii lui. Deși incriminate, în poezia lui Macedonski întâlnim încă suficiente îmbinări de acest tip” (cf. Oancea 1998, 192-193).

„Ceea ce ne interesează aici este însă cealaltă linie de evoluție canonică, modernă, pe care ne limităm a o sugera prin câteva spicuiuri din opera acestuia, în care vizualitatea este dereglată în direcția unui constructivism poetic de natură vizionară, ca în acest fragment din *Rondelul de aur: Căldură de aur topit/Și pulbere de-aur pe grâne/Ciobani și oi de-aur la stâne/Și aur pe flori risipit*, unde circularitatea însușirii, prin transferul atributiv³, estompează contururi pentru a se impune cu o intensitate țintind spre esențializare, spre acea explozie de lumină ce invadează scena textului. O logică internă, poetică, de care era atât de conștient poetul, cum demonstrează articolul său despre logica poeziei, anulează incompatibilitatea asocierilor (*căldură de aur, ciobani de aur*), în acord cu o rafinare a sensibilității. ... Epitetul se textualizează, obliterând referentul și declanșând, odată cu percepția sinestezică, o mișcare semantică reverberând, prin reiterarea acordurilor sonore ale figurii, în planul semnificantului. Natura se oferă unei captări imaginare, silind-o să fie puțin altfel ochiul sufletesc al poetului, recuperarea ei nu mai este mimetic-reprezentativă, ci ea se face după o logică textuală, care o deschide unui alt tip de cunoaștere, o cunoaștere vizionară.” (Oancea 1998, 192-194).

Complicarea semiozei poetice se realizează și pe latura semnificantului, o caracteristică tipică pentru modernism. Muzicalizarea lirsimului poate fi sesizată la Macedonski odată cu impunerea unor elemente din recuzita simbolistă, la nivelul imaginii. Iată un text revelator: „*Do, mi, sol, la – Apusul e roz și lilă*”. Violetul simbolist, *lilă*, cum natura nu mai fusese văzută până atunci, intră în acord, la distanță, printr-o accentuare inedită: *li-lă*, cu *lă* din finalul primului vers. Textul transmite, astfel, ecouri

3. A se vedea și versurile: „De roze e *beată* grădina/Cu tot ce se află împrejur/E *beat* și cirescul azur,/ Și zâzâie, *beată*, albina./Se clatină parcă lumina,/Un tunet e *simplu* murmur. --/De roze e *beată* grădină; Cu tot ce se află-mprejur./Dar iată... -- A mea nu e vina.../Chiar eu, un *gentil* trubadur,/Visând, lângă-al apei susur,/Mă schimb, așteptându-mi regina... -/De roze e *beată* grădina.” (Rondelul beat de roze). De asemenea, pentru ideea de transfer atributiv, a se vedea Oancea 1982, 1999.

sonore, el funcționând ca o unitate picturală, dar și muzicală, semioza devine mai complexă, fără să afecteze claritatea, clamată de poetica clasică. Opacizarea modernă a sensului, ambiguitatea lui va urma alte drumuri în poezia românească. Deocamdată ea apare la Eminescu printr-o tulburătoare alianță cu transparența textuală. Canonul modernist vine – la noi – prin Macedonski, din zona experiențelor poetice de sorginte europeană, cu aluviuni ce pot fi cu ușurință recunoscute.

Dacă armonia sonoră era invocată în manualele de retorică, fiind specificată cea elementară, onomatopeea, aici regăsim o implicare a acestei armonii sonore în chiar urzeala textuală, o reușită stilistică macedonskiană, în spiritul poezic sale. Astfel, semnificatul și semnificantul fuzionează, susținând o activitate semiotică de natură combinatorie. Este drumul pe care modernitatea îl va urma, rafinându-l în formule din ce în ce mai complexe în poezia eminesciană. La Alexandru Macedonski, nivelul semnificantului este implicat și în plan prozodic, generând o muzicalitate specific modernă, ce se aliază cu o nouă tematică, cum ar fi, de exemplu, cea a *rozelor* macedonskiene. Se impune și o nouă formulă, cea a rondelului.

Se poate observa din aceste câteva exemple mutația pe care a produs-o Alexandru Macedonski în poezia românească a secolului al XIX-lea, mutație de natură textuală și metatextuală, o adevărată ruptură pe firul neîntrerupt al evoluției canonice a poezității.

3.2. „Insularitatea” modernității eminesciene

Modernitatea creației eminesciene, insidioasă și atât de complexă, nu se reclamă de la mari mișcări literare europene, deci fără programe estetice novatoare. Ea poartă numele marelui poet. Altfel spus, eminescianismul, ca atitudine poetică profund diferită de lirica românească a epocii lui, ne face să vorbim de insularitatea poeziei lui Eminescu. Ea are nevoie, prin polimorfismul ei, și rafinamentul ei, de dezvoltări speciale, pe care nu le vom realiza aici.

Alianța dintre transparență (principiul fundamental al poezicii clasice) și ambiguitate (principiul fundamental al poezicii moderne) este ceea ce a introdus marele poet român în structura liricii moderne europene. El nu a fost însă inclus în celebra carte a lui Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne* (1998). Eminescianismul reprezintă un mare capitol al canonului modernist al poezității din secolul al XIX-lea românesc. Ne limităm a sugera analitic câteva aspecte.

Vom reda două versuri frecvent analizate, care măsoară felul în care natura, pe care am urmărit-o și la Alecsandri și la Macedonski, își pierde contururile ei mimetic-reprezentative și un vizionarism lipsit de mari surprize transfigurative devenind o lume autarhică a unui mister cosmic, primordial, susținând, în plan poetic, suprema biruință estetică a poeziei moderne: simbioza dintre semnificant și semnificat, altfel spus înfrângerea arbitrarului semnului lingvistic. Cerul nopții, unde se mișcă iubita poetului, moartă, mișcare ascensională, care încorporează, cu semn schimbat, regimul diurn al imaginarului poetic, pentru că se pliază pe atmosfera nocturnă, din viziunea lui Gilbert Durand, este un cer mitic, al marilor taine cosmice, strălucind în întuneric sub vraja unei lumini selenare ritualice (semnificații ale aurului în gândirea arhaică). Iată cele două versuri din *Mortua est*: „Când torsul s-aude l-al vrăjilor caer/Argint e pe ape și aur în aer”, în care semnificatul se reflectă în semnificant, prin reiterarea vibrantei **r**, în primul vers: *tors*, *vrăji*, *caer*, în care *torsul* se află în relație subliminală cu *vrăjile*

și *caerul*, iar în versul al doilea, prin reluarea vocalei *a*, cea mai deschisă și cea mai luminoasă: *argint, ape, aur, aer*, la nivelul semnificantului, și prin prezența metalelor strălucitor reflectorizante: *argint, aur*, la nivelul semnificatului.

Este o natură vizionară, care este purtătoare a unei purități orifice a lirismului, în care se aude torsul cosmic, ce acompaniază o strălucire în noapte, aproape spectrală. Distanța față de tradiție este imensă. Evoluția canonică a poeticității, prin Mihai Eminescu, atinge punctul său maxim.

Încheiem prin redarea unui tablou de natură, în acel spirit vizionar atât de eminescian, din *Diamantul Nordului*: „*O muzică tristă, adânc-voluptoasă/Pătrunde-acea lume de flori și miroasă:/Și verzile lanuri se leagănă-n lună/Și lacuri cadența cântărilor sună.*” „Dincolo de timp, universul eminescian, esențial muzical, insinuant și elegiac, deschis asemenea unei imense stări poetice sinestezice altor registre – pictural, cromatic și olfactiv, nu prin „dereglarea” rimbaldiană a tuturor simțurilor, ci prin ridicarea mallarméană la puterea lirei, ni se oferă mereu și mereu, ca o chintesență de frumusețe ireală și eternă.” (Oancea 2001, 44), în care verdele lanurilor, legănate în lumină selenară (un altfel de verde decât în poezia tradițională, prin resemantizarea figurilor plasticizante la nivelul ansamblului textual), ne tulbură prin irealul spectral al culorii, asemenea unui tablou de Van Gogh. Se vede cum complicarea semiozei poetice presupune și complicarea actului hermeneutic⁴, spre o densitate de sensuri pe care Eminescu o introduce în poezia românească.

Cele două fețe ale canonului modern măsoară marea evoluție a poeticității în secolul al XIX-lea românesc, în care importante sunt noile structuri semiostilistice pe care exegeza le consideră revelatoare în cadrul studiilor canonice.

Astfel, între afirmația lui Dimitrie Gusti: „[...] Este de luat aminte a nu face (stihurgicul, n.n.) metafora pre sumeață” și „Poezia este nelogică într-un mod sublim”, aparținând lui Alexandru Macedonski, avem un întreg secol de poezie românească, ce se subordonează la două tipuri de perspective canonice, cea clasicizant-mimetică și cea modernă, vizionară, jalonată de câteva metatexte semnificative și de câteva experiențe poetice care demonstrează modul în care canonul dominant este subminat de tulburătoarea apariție a eminescianismului. Receptarea și producerea poeziei, pe fundalul metatextual realizat de numeroasele retorici, poetici, stilistici, din care se remarcă *Retorică pentru tinerimea studioasă* a lui Dimitrie Gusti, și cu inserții clasicizante în gândirea maioreșciană despre poezie, atestă modul de instituire a

4. Viziunea clasicizant-retorică specifică epocii barează drumul spre înțelegerea noutății creației eminescine. Astfel, I. Suchianu, în *Noțiuni de stil și compozițiuni*, București, 1898, p. 24, comentând versurile: „Ș-atunci Memfis se înalță argintos gând al pustiei”, observă: „sunt metafore lipsite de claritate pentru că asemănarea lucrurilor comparate este prea îndepărtată”. Translarea asociativă derealizantă, creând imagini vizionare, deranjează criza mimetică aplicată de Suchianu, ce se sprinjină pe preceptele poetice ale retoricii: „moderația, măsura și prudența”, în construcția lumii textuale. O apreciere entuziastă și exclamativă pe care o întâlnim la Eduard Gruber, în *Stil și gândire*, Iași, 1888, înlocuiește exegeza acestui stilistician fără concepte, atunci când spune, citând din Călin: „Priviți-o ... E o poezie pe care limba omenească zadarnic se ispitește a o gungăni” (p. 34). Fie că este vorba de un entuziasm naiv sau de limite ale înțelegerii, Eminescu rămâne, de fapt, în această primă etapă, insuficient înțeles. O barieră epistemologică împiedică accesul la ceea ce s-a numit revoluția poetică eminesciană în literale românești.

canonului poetic clasicizant specific secolului al XIX-lea, din care Mihai Eminescu, pe de o parte, și Alexandru Macedonski, pe de altă parte, își fundamentează, prin poezie, dar și prin texte revelatoare la Macedonski, cele două „fețe” ale canonul modernist, promovând prima perspectivă conflictuală din istoria poeziei românești.

Bibliografie

- Alecsandri, Vasile. 2007. *Pasteluri și alte poezii*. Cluj-Napoca: Dacia.
- Charles Altieri. 1983. *An Idea an Ideal of Literary Canon*, in „Critical Inquiry”, vol 10, *Canon*, sept., nr. 1, p. 37-60. Disponibil online la <http://www.unife.it/lettere/filosofia/lm.lingue/insegnamenti/letteratura-inglese-ii/programmi-anni-precedenti/programma-bibliografia-calendario-lezioni-modalita-desame-e-materiale-didattico-anno-accademico-2012-2013/Charles%20Altieri-%20An%20Idea%20and%20Ideal%20of%20a%20Literary%20Canon-%201983.pdf>.
- Boldea, Iulian. 2002. *Canonul în literatura română*, in „Diacronia”. Disponibil online la <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A2941/pdf>.
- Boldea, Iulian. 2009. *Canonul literar – limite și ierarhii*, in „Viața Românească”, nr. 3-4. Disponibil online la http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/58_viata-romaneasca-3-4-2009/34_ancheta/282_canonul-literar-limite-si-ierarhii.html.
- Cohen, Jean. 1966. *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion.
- Conachi, C. 1963. *Scrieri alese*. Ediție, prefață, glosar și bibliografie de Ecaterina și Alexandru Teodorescu. București: Editura pentru Literatură.
- Bousoño, Carlos. 1975. *Teoria expresiei poetice*. Traducere de Ileana Georgescu. Tălmăcirea versurilor de Veronica Porumbacu. Studiu introductiv de Mircea Martin. București: Editura Univers.
- Bloom, Harold. 1998. *Canonul occidental. Cărțile și școala epocilor*. Traducere de Diana Stanciu. Postfață de Mihaela Anghelescu Irimia. București: Univers.
- Ciocârlie, Livius. 2003. *Canonul este une auberge espagnole*, in *Canon și canonizare*. Sub îngrijirea lui Marin Mincu. Constanța: Pontica, p. 25-27.
- Constantinovic, Simona. 2006. *Spațiul dintre cuvinte. Polifonii stilistice*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Cornea, Paul. 2003. *Canon et bataille canonique*, in *Canon și canonizare*. Sub îngrijirea lui Marin Mincu. Constanța: Pontica, p. 32-46.
- Diaconu, Virgil. 2012. *Canonul literar occidental bloomian*, in „Cafeneaua literară”, nr. 8, p. 1-7. Disponibil online la <http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/wp-content/uploads/2015/11/Cafe08-2012interior.pdf>.
- Durand, Gilbert. 1977. *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arehetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca. Prefață și postfață de Radu Toma. București: Univers.
- Eminescu, Mihai. 1984. *Poezii*. Prefață de Zoe Dumitrescu Bușulenga. Tabel cronologic de Ion Crețu. București: Editura Eminescu.
- Friedrich, Hugo. 1998. *Structura liricii moderne: de la mijlocul secolului al XI-lea până la începutul secolului al XX-lea*. În românește de Dieter Fuhrmann. Prefață de Mircea Martin. București: Univers.
- Grishakova, Marina. 2004. *Poetics of the Return: On the Formation of Literary Canon*, in „Senoji Lietuvos Literatūra”, 18, p. 23-29. Disponibil online la <http://www.liti.lt/failai/e-zurnalai/SLL18/XVIIIstr23-29.pdf>.
- Gruber, Eduard. 1999. *Stil și gândire*. Încercare de psihologie literară. Iași.
- Gusti, D. 1984. *Ritorică pentru tinerimea studioasă*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indice de nume de Mircea Frînculescu. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Traduction de l'allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard.

- Ivanovitch, Alexandra. 2013. *Bible et littérature: d'un canon l'autre*, in „Comparatismes en Sorbonne. De(-construire) le canon”, 4, p. 1-15. Disponibile online la http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue4/2_IVANOVITCH_Bible_TEXTE.pdf.
- Macedonski, Alexandru. 1946. *Opere*, IV. Articole literare și filosofice (Însoțite de bibliografia litearră a lui Al. Macedonski). Ediție critică cu studii introductive, note și variante de Tudor Vianu. București: Editura pentru Literatură și Artă.
- Macedonski, Alexandru. 1981. *Poezii*. Antologie, prefață și tabel cronologic de Augustin Pop. Cluj-Napoca: Dacia.
- Manolescu, Nicolae. 1987. *Despre poezie*. București: Cartea românească.
- Marino, Adrian. 1967. *Opera lui Alexandru Macedonski*. București: Editura pentru Literatură.
- Martin, Mircea. 2000. *Despre canonul estetic*, in „România literară”, nr. 5. Disponibil online la http://www.romlit.ro/despre_canonul_estetic.
- Martin, Mircea. 2009. *Canonul și valorile*. Disponibil online la http://www.anpro.ro/html/date/s10_2009_comunicari.pdf.
- Oancea, Ileana. 1982. „Transferul atributiv” și semnificația sa pentru semantica și sintaxa epitetului în poezia modernă, in „Studii și cercetări lingvistice”, București, XXXIII, nr. 1.
- Oancea, Ileana. 1988. *Istoria stilisticii românești*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Oancea, Ileana. 1998. *Semiostilistica. Unele repere*. Timișoara: Excelsior.
- Oancea, Ileana. 1999. *Poezie și semioză*. Timișoara: Marineasa.
- Oancea, Ileana. 2001. *Eminescu, l'univers du texte*, in Atti del convegno internazionale „Mihai Eminescu”, Venezia, 18-20 maggio, 2000. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza.
- Oancea, Ileana. 2015. *Le Miracle eminescien: transparence et ambiguïté. Une sémiose paradoxale*, in „Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, vol. 60, nr. 4, p. 33-42.
- Oancea, Ileana, Obrocea, Nadia. 2010. *Anagramele lui Mihai Eminescu*, în „Analele Universității de Vest din Timișoara”, Seria Științe Filologice, XLVIII, p. 202-216.
- Oancea, Ileana, Obrocea, Nadia. 2011. *Ne-nșeles rămâne gândul...*, în *Text și discurs. Omagiu Mihaelei Mancaș*. București: Editura Universității din București, p. 365-373.
- Retorică românească*. Antologie. Ediție îngrijită, prefață și note de Mircea Frânculescu. 1980. București: Minerva.
- Petrescu, Ioana Em. 1989. *Eminescu și mutațiile poeziei românești*. Cluj-Napoca: Dacia.
- Simion, Eugen. 1980. *Dimineața poezilor. Eseu despre începuturile poeziei române*. București: Cartea Românească.
- Simuț, Ion. 2003. *Un canon literar definește o operă*, in *Canon și canonizare*. Sub îngrijirea lui Marin Mincu. Constanța: Pontica, p. 114-116.
- Suchianu, I. 1898. *Noțiuni de stil și compozițiuni*. București.
- Zamfir, Mihai. 1976. *Retorica poeziei romantice românești*, în *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc (1830-1870)*. București: Editura Academiei.