TIMP, DIACRONIE, ISTORICITATE ÎN EMINESCOLOGIA POSTBELICĂ[1]

TIME, DIACHRONY, HISTORICITY IN POST-WAR EMINESCOLOGY

Sorina SORESCU

Abstract:
The article presents two post-war fundamental studies on Eminescu: the former takes a hermeneutical approach to the issue of time and history (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, 1978); the latter (*Istoria poeziei româneşti*, de Mircea Scarlat), analyses Eminescu's creative formula from a diachronic poetics approach.

Key words: time, hermeneutics, diachronic poetics, Ioana Em. Petrescu, Mircea Scarlat.

Articolul prezintă două studii postbelice consacrate lui Eminescu, prima, reprezentativă pentru tratarea din perspectivă hermeneutică a problematicii timpului şi istoriei (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, 1978), a doua (*Istoria poeziei româneşti* de Mircea Scarlat), pentru abordarea din perspectiva poeticii diacronice a formulei creatoare eminesciene.

Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică* (1978)

disciplină de studiu, metodă, probleme tehnice: semantică ontologică; problema etapelor creației;
cheie de lectură: model cosmologic „platonician" vs. model cosmologic kantian.

Urmând o tradiție de familie (şi de şcoală de eminescologie clujeană), studiile eminesciene ale Ioanei Em. Petrescu îşi au originea în activitatea de structurare a unor prelegeri universitare. Activitățile didactice mai întâi de seminar (din anii şaptezeci), apoi de curs (începând cu 1981) nu mai coincid însă cu lucrarea ajunsă la tipar, cum se întâmplase cu publicarea postumă a lucrărilor lui D. Popovici (datorate, de altfel, tot Ioanei Em. Petrescu). După revoluție, vor fi recuperate, fragmentar, de asemenea postum, de studenta favorită şi continuatoarea sa la catedră, Ioana Bot, făcând parte, şi astăzi, din bibliografia obligatorie a cursului *Eminescu* de la Universitatea din Cluj.

Preluarea modelului inițial, D. Caracostea, este destul de discretă în monografia consacrată lui Eminescu, care, cum vom vedea mai încolo, îşi caută şi alte rădăcini în critica interbelică în afară de *Arta cuvântului la Eminescu*. Dar se regăseşte în alte studii ale Ioanei Em. Petrescu, pe două linii de clarificare epistemologică, structuralistă şi gestaltistă: prefețele şi notele explicative de la editările

[1] **Acknowledgement of the paper:**
Thisworkwassupportedbythe strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133255, Project ID 133255 (2014), cofinancedbythe European Social Fund withinthe Sectorial Operational Program HumanResourcesDevelopment 2007-2013.

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)

lucrărilor lui D. Popovici (*Poezia lui Eminescu*, apoi seria de *Studii literare*, I-IV, 1972-1989) și volumul *Configurații* (1981), o dezvoltare (actualizare) a teoriei lui Oskar Walzel, pe șase nivele de constituire a imaginii literare, aplicate la cronicarii moldoveni. Cuplul terminologic *vedere/ viziune* din *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, ca și încrederea de principiu în existența unui prototip (model genetic) transindividual al poeziei românești pot fi, de asemenea, corelate cu conceptele de „estem” și de „tip formal” lansate de savantul interbelic.

Titlul inițial al monografiei *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică* fusese *Eminescu, poet tragic*. O reeditare postumă de după revoluție îl restabilește, celelalte îl menționează, fără a schimba însă în mod semnificativ sumarul și conținutul efectiv al cărții. Explicația editorilor în privința schimbării titlului este relativă la presiunile cenzurii comuniste. Dar e posibil ca autoarea însăși să fi acceptat că titlul ajuns la tipar în 1978 evidențiază cum nu se poate mai bine miza conceptuală și originalitatea interpretativă a lucrării sale. „Modelele cosmologice” propuse de Ioana Em. Petrescu dau cea mai convingătoare cheie de lectură din toată eminescologia postbelică.

Ce nu preia Ioana Em. Petrescu de la D. Caracostea (și nici de la D. Popovici) este, în primul rând, exclusivismul metodei și/sau viziunii critice. Deși probabil că a fost educată în acest spirit, autoarea *Modelelor cosmologice* nu mai simte nevoia nici să-l desființeze complet pe G. Călinescu și nici să-l reducă pe Tudor Vianu la o critică ideologic-psihologizantă (cum procedaseră antecesorii săi). Dimpotrivă, preia de la fiecare ce consideră adecvat concepției sale exegetice, pacificând astfel principalele linii de evoluție a eminescologiei, atât de conflictuale la criticii din generațiile anterioare.

De la Călinescu deprinde receptivitatea pentru viziunile cosmologice eminesciene, curajul de a le aduce în centrul monografiei, precum și gustul sau noțiunea libertății critice de a le reorganiza potrivit unei ipoteze clasificatoare proprii. O lecție despre creativitatea interpretativă. De la Vianu, preia și dezvoltă observații tehnice, precum cele referitoare la „scuturarea podoabelor” și la evoluția figurilor de stil la structuri sintactice din studiul despre epitet publicat la sfârșitul anilor cincizeci.

Influența lui Caracostea este, cum spuneam, mai voalată, dar o găsim pretutindeni. Modelele cosmologice sunt definite polar, cum definise și Caracostea în *Arta cuvântului* opozițiile dintre axele imaginilor și conflictele dintre absoluturi. Ipostazierile iconic-existențiale (bardul, copilul, voievodul etc.) ale lirismului eminescian amintesc de studiul despre „simboluri“. Presărate ici, colo, câteva exerciții de variantologie evocă și ele experimentele de critică genetică, inițiate în *Arta cuvântului la Eminescu* și *Creativitatea eminesciană*. O școală bine asimilată, valorificată creator, cu fericite deschideri pentru etapa următoare.

Ioana Em. Petrescu optează pentru o abordare predominant hermeneutică, depășind greoaiele analize poezie cu poezie practicate de Caracostea și Popovici și organizându-și cartea pe tematizări transversale („universul paradisiac“, „conștiința istorică și drama înstrăinării în timp“, „universuri compensative“, „oglinda de aur“). În rezumatul în limba franceză de la sfârșitul cărții, o va numi, cu mai mare grijă pentru precizarea speciei demersului său interpretativ decât în corpul propriu-zis al lucrării, „essai de sémantique ontologique” (Petrescu, 1978: 235).

Atmosfera intelectuală a anilor șaizeci-șaptezeci îi impune cercetătoarei dacă nu relativismul filosofic, în orice caz, prudența procedurală. Plasate la nivel supraindividual, modelele cosmologice nu mai sunt motivate transcendental, ca revelație a unui dat metafizic, cum apărea tipul formal la Caracostea, ci propuse degajat, dialogic, în limitările metodologice ale lecturii interogative, ca ipoteze ale unei „realități de profunzime a viziunii”, derivate din prezentarea concentrată a două paradigme existențiale, care s-au impus, succesiv, în gândirea și sensibilitatea europene. „Depășind în adâncime” (ibid.,: 14) atât planul rațiunii, cât și al inspirației poetice, modelul cosmologic este atemporal, manifestare a unei predispoziții emoționale, poate să fie sau nu în acord cu etapa filosofico-estetică în care se încadrează poetul, corespunzând mai degrabă vârstelor „adoptive” ale eului din *Trilogia culturii* a lui Blaga.

Menținându-și argumentația în zona supozițiilor și conexiunilor libere, cercetătoarea reușește să condenseze, fără să stârnească prea multe reproșuri, două milenii de istorie culturală europeană la cele mai puțin de două decenii de creație ale poetului român. Modelele sunt prezentate în

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)

concentrate narative, ca un fel de povești filosofice despre sentimentul situării omului în univers, decantate din reducții și aproximări elegante, și asociate unor nume emblematice: Platon și Kant.

Modelul „platonician", decelabil la Eminescu în poezia de tinerețe, încă influențată de retorica pașoptistă:

> „Modelul cosmologic pitagoreic, cristalizat de Platon, modificat neesențial de Aristotel, organizat și dezvoltat de Ptolemeu, îmbogățit – în epoca elenistică, în evul mediu și în Renaștere – cu elemente gnostice și creștine, rezistă până în secolul al XVII-lea ca viziune a universului sferic, a cărui lege e armonia muzicală (muzica sferelor), a cărui mișcare e dansul sau rotirea ritmică a aștrilor, al cărui mobil e intelectul divin (Sufletul lumii la Platon, Unu la gnostici) și ale cărui motoare celeste sunt inteligențele angelice, guvernând ca suflete ale corpurilor cerești mișcarea prin care lumile adoră intelectul divin. Dincolo de inerentele modificări «tehnice», modelul cosmologic sferic propune o viziune muzical-armonică și inteligibilă a universului. În acest cosmos, ființa umană nu se poate simți străină, pentru că ea se simte consubstanțială cu marea ființă a Lumii. Chiar dacă ființa umană trăiește sentimentul «romantic» al unui *exil* pe pământ, ea are oricum asigurată certitudinea – fie și nostalgică – a apartenenței sale la o patrie celestă niciodată definitiv pierdută, întotdeauna recuperabilă" (ibid., 11-12).

Dacă modelul pitagoreic-platonic-aristotelian-gnostic este asimilat (sau reprodus sau ilustrat) ca atare de Eminescu, în datele deja codificate cultural, modelul kantian, specific poeziei de maturitate, este tranfigurat de viziunea lirică originală:

> „În ultima perioadă a creației eminesciene (ultima nu în sens cronologic absolut, ci în ordinea soluțiilor existențiale), relația gândire umană – univers e resimțită ca o opoziție. Modelul platonician e abandonat în favoarea celui pe care l-am numit, generic, kantian; componenta kantiană a viziunii constă în conceperea universului ca o pluralitate de lumi ce izvorăsc și mor perpetuu ca în imaginile cosmologice din *Luceafărul,* în care lumile și-au pierdut pitagoreica muzică a sferelor și s-au cufundat într-o tăcere înghețată. E liniștea spațiilor cosmice străbătute în zborul lui Hyperion – «liniștea uitării» sau «adâncul», «asemene / uitării celei oarbe». Coincidențele cu cosmologia kantiană se opresc însă la ideea genezei continue, opusă universului platonician stabil, idee ce-și găsește ecouri inconștiente în imaginea înserărilor eminesciene (resimțite în *Sara pe deal*, *Povestea magului…*, *Luceafărul*, *Sarmis* etc., ca un timp sacru, de perpetuă reeditare a genezei) și, în al doilea rând, la viziunea morții sistemului solar (din care Eminescu face, în *Scrisoarea I*, o imagine a morții întregului univers). Această perpetuă naștere și moarte a lumilor nu mai e însă pentru Eminescu – așa cum era pentru Kant – dovada perfectului «mecanism» al universului guvernat de o inteligență mecanică. Divinul devine la Eminescu *neființă*, nedeterminare pură, care visează însă, în adâncul repaosului etern, să-și descopere sensul și se proiectează cosmologic într-o lume oglindă. Gândirea umană e oglinda prin care divinitatea informă ajunge să se înțeleagă pe sine. Dar gândirea umană nu se mai poate reclama de la nicio patrie celestă pierdută, căci o asemenea patrie nu i-a fost dăruită niciodată. Instrument sacrificat în dorul de autocunoaștere al zeului inform, spiritul uman aspiră zadarnic la «liniștea uitării»; ca și Hyperion, e condamnat să-și suporte eternitatea și să susțină, veșnic, povara lumilor care renasc din moarte, ca unic reper al identității" (ibid., 19).

S-ar putea obiecta inconsecvența în fixarea gradului de generalitate pentru celor două modele cosmologice. Primul comprimă și omogenizează o secvență amplă de istorie a gândirii, celălalt descrie, în termeni specifici, un singur sistem filosofic. La nivele diferite de abstracție a planului de referință, originalitatea (sau, ca să folosesc un termen din stilistică, „abaterea") poetului român apare mai timidă sau mai pronunțată.

Cercetătoarea redresează problema tehnică a sursei unice prin recuperarea colaterală a celorlalte cunoscute repere din filosofia romantică germană: Hegel (a cărui influență asupra lui Eminescu i se pare mai consistentă decât acceptaseră exegeții anteriori, descurajați de cele câteva

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)

declarații antihegeliene ale poetului însuși) și, bineînțeles, Schopenhauer. Influența lui Schopenhauer nu mai e discutată însă la nivel de concept, ci ca sens existențial suprapus modelului kantian și reductibil, din păcate, la unul dintre cele mai îndărătnice clișee interpretative impuse în primele decenii de eminescologie. În descendența lui Gherea și Ibrăileanu, Ioana Em. Petrescu reia opoziția „optimism” vs. „pesimism“, adăugându-i, ca ipoteză de depășire, o viziune tragică, tinzând să configureze o nouă etapă în creația eminesciană:

> „«Optimismul» viziunii platoniciene din începuturile creației lui Eminescu și «pesimismul» schopenhauerian caracteristic celei de-a doua etape își pierd sensul din perspectiva finală a operei care cucerește, dincolo de optimism și pesimism, o conștiință tragică a existenței într-un univers în care zeii s-au refugiat în neființă, dar condamnă lumea să existe, făurindu-și prin gândire, chipul și istoria” (ibid., 19).

Către paradigma tragică poezia lui Eminescu pare să se îndrepte mai mult ca scop transcendent decât ca etapă de creație. Dedus logic dintr-un traseu finalist al luptei autodestructive cu cuvântul, al treilea model cosmologic, e numai sugerat de un proiect nebulos al poetului lucrare filosofică, proiect abia schițat în manuscris și marcând încheierea activității sale creatoare. Tragismul viziunii este dublat de tragicul biografic:

> „Obsedată de limbajul universal, poezia va ajunge însă la propria-i negație, aspirând spre o imobilizare în formulă matematică. Și, în 1983, boala îl surprinde pe Eminescu încercând să spargă limitele limbajului, abandonând visul de a prinde lumea în cuvânt și hrănind speranța de a-i capta adevărul etern în formulă matematică, avatar «științific» al vechilor formule magice care au prezidat, pitagoreic, constituirea universului” (ibid., 80).

Pentru a face inteligibil un limbaj care și-a epuizat capacitatea de a comunica, cercetătoarea recurge la vocabularul hermetic din proza fantastico-filosofică (scrisă de Eminescu în tinerețe). Asfel descris, al treilea model ar fi, mai degrabă, regresia la primul, ca viziune a dizolvării gândirii poetului în vechile plăsmuiri ale propriei fantezii. Este efectul de coincidență dat de investigarea într-un singur plan a unui obiect multiplu determinat. „Criza comunicării” este comentată de Ioana Em. Petrescu în planul conținutului, ca determinare semantică (sau tematică) a universului kantian, eventual și biografică. Afectează criza comunicării structurile lingvistice ale poeziei sau rămâne doar o temă autoreflexivă? Interesant ar fi fost să surprindă *și* în planul expresiei tendințele de dezarticulare ale limbajului poetic eminescian (câte sunt, dacă sunt). Pentru analiza expresiei, exegeta rezervă însă doar ultimul (scurt) capitol, în care glosează pe marginea unor observații deja formulate de criticii interbelici.

Cercetătoarea nu-și propune, de altfel, o etapizare precisă a poeziei lui Eminescu (foarte dificil de întreprins și de justificat, din cauza dificultăților de datare a manuscriselor). Diacronia este a soluțiilor existențiale, și nu a scrierii poeziilor. Așa privind lucrurile, Ioana Em. Petrescu trece cu vederea poeziile în care modelele cosmologice apar concomitent, precum *Mortua est!, Venere și Madonă*, analizate pe îndelete D. Caracostea și D. Popovici tocmai pentru compoziția lor contrastivă. În grilă hermeneutică, observase și Vianu, chiar mai înainte, simultaneitatea, în poeziile de tinerețe, a unor viziuni contradictorii.

Ce aduce în plus Ioana Em. Petrescu în înțelegerea raportului dintre cele două tipuri de viziuni este discutarea unor mecanisme psihologice de echilibrare și acceptare. Modelul platonician revine în poezia de maturitate ca amintire, nostalgie, reverie. Marile teme ale lirismului eminescian se regrupează ca alternativă la luciditatea „trează de suflarea veacului“, configurând o serie de „universuri compensatoare” (poezia, somnul și moartea, magia, „sentimentul patriei“, iubirea).

De reținut și alte nivele de determinare ale modelelor cosmologice. Pornind de la un vers din *Memento mori* („Și-atunci punctul de solstițiu a sosit în omenire“), percepțiile temporale sunt disociate între un plan al timpului echinoxial și unul solstițial. Disjuncția nu e nouă (durată și timp istoric), dar rescrierea ei în termenii celor două modele cosmologice se dovedește incitantă (ibid.,: 56; 109-111). De asemenea, Ioana Em. Petrescu identifică o serie de ipostazieri simbolice, pe care

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)

le numește de câteva ori, parcă nu tocmai adecvat, „personaje“[2]. Și acestea sunt distribuite conform polarității modelelor cosmologice: copilul, bardul, profetul, Orfeu, pentru universul platonician, iar pentru universul kantian, Cezarul și demonul.

Aici se vede încă o dată eșecul periodizării. Chiar dacă se pot decela două modele cosmologice, rămâne o singură etapă de creație. Cronologic vorbind, cu excepția copilului, care revine în poezia de maturitate în jocul de perspective temporale, ca simbol al paradisului pierdut, toate așa-numitele „personaje” enumerate de Ioana Em. Petrescu sunt specifice doar poeziei eminesciene de tinerețe. Nu mai apar după 1874 sau, dacă da, trec prin niște transformări care le fac dificil de recunoscut. O analiză mai atentă a formelor ipostazierii, cu tot ce înseamnă determinare compozițională și moduri, eventual, ritmuri de recurență (metamorfoze, contaminări, substituiri), ar permite, poate, clarificări suplimentare și în privința diacroniei.

Dincolo de obiecții, prin puterea de a cuprinde universul poetic eminescian în raza de relevanță a unei singure chei de lectură, monografia Ioanei Em. Petrescu rămâne cea mai seducătoare monografie consacrată lui Eminescu după al doilea război mondial.

Mircea Scarlat, *Convenția clasicizantă*, în *Istoria poeziei românești*, vol. II (1984)

Consacrată lui Mihai Eminescu (direct sau indirect), *Convenția clasicizantă*, cartea a treia a *Istoriei poeziei românești*, constituie pragul prin care istoria literaturii române își precizează o modalitate ne-eminesco-centrică de a prezenta opera marelui poet. Obiectul Eminescu al istoriei literare încetează să mai fie identic cu obiectul Eminescu al monografiilor, așa cum mai dăinuia încă prejudecata, întreținută de prestigiul studiilor din anii treizeci-patruzeci ale lui Tudor Vianu și G. Călinescu, unde diferența dintre monografie și capitolul de istorie a literaturii consta doar în detalierea sumarului și amplitudinea secvențelor analitice.

Este adevărat că cei doi mari critici interbelici au scris mai întâi studiile monografice eminesciene și abia după aceea capitolele de istorie a literaturii dedicate lui Eminescu. Era oarecum firesc ca cele din urmă să reia, în rezumat, descoperirile expuse pe larg în cele dintâi[3]. Mircea Scarlat și-a exersat mâna de istoric literar cu trei monografii dedicate altor scriitori, Miron Costin, Ion Barbu și Cezar Bolliac. Monografia consacrată autorului *Jocului secund* (*Ion Barbu. Poezie și deziderat*, 1981) va livra, în volumul al treilea al *Istoriei poeziei românești*, pivotul axiologic al concepției sale despre sensul ideal al evoluției genului (teoretizarea „operei literare critice“, pornind de la un articol al matematicianului poet). Schimbarea preferințelor poate să aibă legătură și cu faptul că istoricii literari tind să își ia ca reper valori, dacă nu din imediata contemporaneitate, în orice caz, mai apropiate în timp de ei (de obicei, valori ale perioadei anterioare, care au trecut deja primele teste ale clasicizării).

Pentru a pune în lumină originalitatea secvențelor consacrate de Mircea Scarlat lui Mihai Eminescu, e nevoie mai întâi de prezentarea concepției de ansamblu a *Istoriei poeziei românești*, sintetizată în *Prologul* din volumul I. Pe cât de relevantă pentru structurarea fiecărui capitol exegetic, pe atât de puțin cunoscută este în peisajul critic românesc (de aceea, voi stărui mai mult asupra ei decât în cazul celorlalte istorii ale literaturii discutate în acest dicționar).

Deși istoricul literar nu folosește sintagma ca atare, *Istoria poeziei românești* se înscrie în linia poeticii diacronice, reprezentată, în critica românească, de Nicolae Manolescu, prin *Arca lui Noe* și prin ultima parte, foarte succintă, consacrată istoriei poeziei românești (moderne), din volumul *Despre poezie* (prima parte, predominant teoretică, e mai puțin relevantă din acest punct de vedere, lăsând impresia că autorul nu a reușit să fixeze în concepte ce urma să realizeze practic în cea de-a doua). Relativa sincronie a apariției celor trei lucrări indică un posibil început de

[2] Exemplu, ibid., p. 17. În lipsă de altul mai potrivit, parcă era de preferat termenul de „simboluri” (alcătuind un iconostas) folosit de Caracostea. Lirismul „măștilor” teoretizat de Vianu ar fi altă soluție, dar, pentru acesta, discuția trebuia iarăși adusă și în planul formei.

[3] În studiile eminesciene al lui Tudor Vianu, se produce, în anii patruzeci-cincizeci, o altă diferențiere, la fel de importantă, între specializarea istoricului literar și cea a stilisticianului.

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)

configurare, în anii optzeci, a unei şcoli bucureştene (desigur, nu de eminescologie, cum este şcoala de la Cluj, dar de istorie a formelor literare)[4].

Pentru că termenul de pragmatică nu intrase încă în vocabularul uzual al criticilor literari autohtoni, Mircea Scarlat îşi denumeşte *semantică* metoda de investigare: „semantică a gestului artistic, iar nu a termenilor, propoziţiilor, frazelor” (Scarlat, 2003, vol. I: 37)[5]. Principalul concept operator propus de istoricul literar are un grad înalt de abstractizare, depăşind generalitatea periodizărilor şi a încadrării în curente: „convenţia poetică“. Convenţia poetică ar viza percepţiile implicite, deductibile din dinamica gusturilor şi sensibilităţii literare. Evidenţierea ei rămâne o ipoteză de lucru, cu grija, din partea cercetătorului, de a evita sensul descalificant asociat adesea noţiunii (cu atât mai mult în critica literară, unde convenţional înseamnă lipsit de originalitate):

> „În cartea de faţă am folosit termenul *convenţional* în accepţiunea de ceea ce este admis printr-un acord tacit. În contextele în care va apărea, el nu implică o judecată de valoare, fiind utilizat în sens descriptiv, şi nu calificativ. N-am atribuit cuvântului nuanţa peiorativă, ci l-am folosit în sensul în care, de la Saussure încoace, se vorbeşte despre caracterul convenţional al limbajului.
>
> Apariţia şi impunerea conotaţiei peiorative se explică istoric. Tinzând să ofere norme universal valabile în materie de gust şi artă, clasicismul a sfârşit (din cauza imensului prestigiu, meritat, dobândit, de reprezentanţii săi) într-o artă clasicizantă ce a reliefat în chip supărător convenţiile adoptate. Tendinţa clasicizanţilor de a instituţionaliza norme artistice a condus, organic, la apariţia unor erezii manifestate uneori zgomotos (cazul *Hernani* este ilustrativ), la o negare a regulilor ce se va impune, la rându-i, drept… regula.
>
> Soluţia cea mai radicală de evitare a convenţiilor literare existente a fost propusă de dadaişti, în celebra recomandare a lui Tristan Tzara: «Luaţi un ziar, luaţi o pereche de foarfeci…». Dar, stupoare! Textele rezultate din fronda dadaistă interesează exclusiv prin raportarea la convenţiile pe care le neagă şi, mai mult chiar, în care se încadrează câteodată. Şi iată că cei mai radicali denunţători ai existenţei unor «prefabricate» de gândire şi expresie au scris o literatură a reminiscenţelor culturale. Confuzia lor a fost între reguli normative şi caracterul de convenţie al artei. Generalizând, vom observa lesne că însăşi civilizaţia umană este o sumă de convenţii, arta fiind doar una dintre acestea. /…/
>
> Convenţia se poate obiectiva prin acceptare sau prin negare, în ambele cazuri rolul ei *modelator* manifestându-se deopotrivă. Arta modernă a optat, cel puţin statistic, pentru a doua alternativă. Este un raport de continuitate prin opoziţie, detectabil în toate momentele de răscruce ale artei universale şi mai ales în tentativele cele mai temerare de a reînnoi mijloacele artistice în ultima sută de ani. Cézanne a mărturisit cândva că a vrut să facă din

[4] De altfel, Nicolae Manolescu i-a fost profesor lui Mircea Scarlat. După moartea prematură a lui Scarlat, i-a editat postum volumul IV al *Istoriei poeziei*, iar mai târziu i-a prefaţat integrala ediţiei a II-a. Din păcate, prefaţa reeditării nu spune nimic despre similitudinile de viziune interpretativă. Să nu le fi văzut autorul *Arcei lui Noe*? Scrisă după câteva decenii, prefaţa se mişcă doar în sistemul de referinţă al *Istoriei critice* (care nu-l mai include, cel puţin nu în mod explicit, pe cel al *Eseului despre romanul românesc*): „Istoria literaturii cere însuşiri diferite de critică. Oricât ar fi ele de legate, vorba lui Călinescu şi apoi a lui Wellek, nu se scriu la fel“. Ca să accentueze delimitarea de predecesorul său Călinescu, Nicolae Manolescu înţelege acum prin critică literară doar *cronică* şi nu explică mai departe în ce fel a reinventat istoria literaturii Mircea Scarlat. Cele câteva observaţii foarte generale despre meticulozitate şi pasiunea de „a scociorî prin arhive“, pe de o parte, şi sensibilitatea şi cultura critică modernă, pe de altă parte, parcă nu-i fac tânărului istoric literar deplină dreptate.

[5] Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, ediţia a II-a, Editura Teleormanul Liber, 2003, Alexandria, prefaţă de Nicolae Manolescu, vol. I, p. 37. Voi folosi ediţia a doua, care, cu toată lipsa de profesionalism a autoprezentării (absenţa *Notei asupra ediţiei*, trecerea sub tăcere a informaţiilor despre ediţia princeps, anonimatul realizatorului ediţiei şi al echipei de redactori şi corectori, neprecizarea localităţii şi anului apariţiei, numărătoarea bizară a paginilor de inedite etc.) face un lucru foarte important. Anume, la finalul volumului I, restituie din manuscris noua versiune a *Prologului*, pe care o pregătea Mircea Scarlat în vederea reeditării. Cu un aparat consolidat de referinţe bibliografice, cu nuanţări şi redefiniri de termeni şi cu deschiderea câtorva nivele suplimentare de problematizare a istoriei literaturii române, noua versiune atestă relaţia de interdependenţă dintre teoretizare şi practica exegetică.

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)

> impresionism «ceva aşa de solid şi de durabil ca şi arta muzeelor». Este aici atitudinea unui iconoclast conştient de caracterul de convenţie al artei" (ibid., 22-23).

Respingerea convenţiei îşi ia drept ţintă ideală transformarea propriei inovaţii într-o nouă convenţie. Argumentaţia accepţiei nepeiorative a termenului de convenţie poetică se prelungeşte astfel pe alte câteva pagini, semn că istoricul literar simte că încalcă el însuşi o… convenţie a criticii literare moderne. E mai greu de spus în ce măsură conştientizează Scarlat, tot în termeni de convenţie, şi celălalt tip de modelaj al gândirii impus de „comunitatea de interpreţi", pe care îl acceptă, cel puţin parţial. Mă refer la structuralism, principala influenţă epistemologică pe care au suferit-o, într-un fel sau altul, cei mai inovatori critici şi istorici literari postbelici. Important e că autorul *Istoriei poeziei româneşti* selectează, cu discernământ, din gama de instrumente puse la dispoziţie de bibliografia de această orientare, conceptele şi procedurile analitice care îi servesc cel mai bine susţinerii perspectivei exegetice proprii.

Din secvenţa citată, am reţinut deja referinţa sau ssureană în formularea ipotezei caracterului convenţional al artei, analog caracterului convenţional al limbii. Convenţia artistică – sau, restrângându-i aria la propria temă de cercetare, convenţia poetică – este prezentată ca *sistem*, cu cele două atitudini (contrastive) posibile, de conformare şi de respingere. În altă parte, Scarlat foloseşte noţiunea de semn, *semn poetic*, prin analogie cu *semnul lingvistic*. Ca model funcţional de determinare reciprocă prin „integrare în semn", cuplul terminologic *semnificant* vs. *semnificat* se dovedeşte, de asemenea, util pentru depăşirea unor rigidităţi ale distincţiei tradiţionale dintre formă şi conţinut (sau fond).

Scarlat accesează şi teorii structuraliste mai noi, precum aceea a lui Dámaso Alonso privitoare la anumite moduri de *motivare* a semnului poetic (în diferenţă faţă de caracterul *arbitrar* al semnului lingvistic postulat de Saussure). Referirile la bibliografia structuralistă de al doilea val, mai deschisă la nuanţări şi controverse prilejuite de particularităţile fenomenului investigat (cu un exerciţiu mai bun, de fapt, al adecvării la obiect), îi prilejuiesc şi disocieri personale. În prologul revizuit rămas în manuscris, istoricul literar precizează definiţia semnului poetic, pe care o lăsase iniţial să se înţeleagă de la sine. Semnul poetic este înţeles, la fel ca şi convenţia, un „model ipotetic" (în diferenţă faţă de accepţiunea dată de Alonso, pentru care semnul era textul) (ibid.,: 18).

Departe de a fi preluată mecanic, terminologia structuralistă este mereu adaptată şi re-fiabilizată, în vederea aplicaţiei la fenomenul literar (poetic). Obiectul de cercetare are însă o anumită rezistenţă faţă de concepte şi poate să determine chiar schimbarea radicală a perspectivei. Adevărata libertate pe care şi-o ia Mircea Scarlat faţă de studiile structuraliste este chiar asumarea perspectivei istorice. Nu încearcă o justificare teoretică, prin raportare polemică la filosofia structuralistă[6], ci îi demonstrează practic productivitatea. Istoricul literar are în vedere o istoricitate specifică a fenomenului poetic, dată de imanenţa propriilor coduri, în replică faţă de istoricitatea contextelor socio-politice, aduse în prim plan de istoriografia literară tradiţională (pe cât de înclinată, aceasta din urmă, să reconstituie regimuri politice şi mişcări sociale, pe atât de puţin pregătită să surprindă *şi* istoricitatea intrinsecă a literaturii):

> „Istoria scoarţei terestre nu se analizează cu mijloacele istoriei politice; istoria literară nu poate adopta metodele celor două; şi totuşi, toate trei sunt *Istorii*. Ceea ce diferă fundamental este istoricitatea domeniului analizat, ea impunând găsirea unor metode specifice de abordare. Punându-se problema istoricităţii poeziei, revenim la mult discutata convenţie poetică, deosebindu-i laturile constante de cele variabile. Vom observa lesne că

[6] Probabil că nici nu este foarte necesară într-un studiu de istorie a literaturii. Justificată metodologic în studiile timpurii de lingvistică, suspendarea problematicii istoriei şi a subiectului e posibil să fi devenit, odată cu extrapolarea structuralismului la alte discipline de studiu, o chestiune de uzaj luată drept una de principiu. Tot prin uzaj, se poate realiza şi recuperarea celor două problematici, în disciplinele pentru care acestea rămân fundamentale, precum istoria literaturii. Provocarea este, în asemenea situaţii, de a re-demonstra relevanţa şi funcţionalitatea operatorilor sistematici (ceea ce Scarlat reuşeşte în bună măsură).

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)

doar intenția de a face poezie rămâne constantă; variabile (determinate istoric) sunt atât înțelegerea poeziei, cât și practicarea ei“[7].

Convenția poetică își schimbă determinările de la o epocă la alta. La fel, și sistemele reprezentate de atitudinile de acceptare sau revoltă față de ipostazierile ei. În momentul în care sunt puse la lucru ca operatori exegetici, istoria lor devine un corelat al istoriei poeziei[8]:

„Istoria poeziei poate fi privită și ca istorie a sistemelor de prejudecăți (și a ereziilor fiecărui sistem) privitoare la poezie; este vorba de alt mod de a privi istoria poeziei ca istorie a convenției poetice” (ibid., 44).

Reflectând asupra limitelor aplicării metodei sistematice asupra literaturii, Scarlat accentuează la fiecare pas latura ipotetică a construcției sale: nu promite „ceva în genul tabloului lui Mendeleev“. Chimistul „lucra cu proprietăți obiective, criticul cu ipoteze; el a făcut determinări, criticul deducții” (ibid., 26). Structura internă a convenției este „dedusă” din ceea ce descoperă a fi avut comun toate etapele istoriei poeziei românești:

„Prin convenție poetică înțeleg criteriul poeticului și «strategia» retorică selectată prin prisma lui. Numai această rudimentară «definiție» îmi pare aplicabilă tuturor vârstelor culturale; căci, se va vedea, imperativul unei substanțe lirice (în lipsa căreia ne vine greu, astăzi, să vorbim despre poezie) se impune abia într-o vârstă avansată a poeziei românești, printr-o schimbare a criteriului poeticului care determină o extrapolare spectaculoasă a vechilor convenții.

Cele două laturi le-am deosebit numai în scopul analizei. Prin criteriu al poeticului desemnez o sumă de judecăți și prejudecăți asupra poeziei (*ce* și *cum* este această formă de literatură), iar prin «strategie» retorică o sumă de procedee retorice și un vocabular acceptat ca «poetic»„ (ibid.,:27).

Destul de maleabilă pentru formatări de inspirație structuralistă, pentru că include elemente care au fost deja clasificate de stilistica lingvistică (lexic, procedee), strategia retorică este descrisă pe două versante opuse: „ornarea fastuoasă” și „refuzul ornării“. Criteriul poeticului este însă mai greu de sistemat în termeni contrastivi. E punctul în care conceptele cedează prioritatea observației situațiilor concrete. Iată, puse cap la cap, două constatări cu grad mare de generalitate, care revin de mai multe ori în cursul lucrării. Dacă poezia secolului al XIX-lea este caracterizată prin căutarea de modele în literaturile în a căror rază de influență se afla la un moment dat, poezia modernă își va găsi *și* un „fenomen originar” în sistemul propriu de valori, anume „trădarea lui Eminescu” (ibid.,: 44)[9].

Având în centru poezia lui Eminescu, „convenția clasicizantă“, este doar încheierea perioadei de căutare a modelelor externe, nu și depășirea ei. Câteva paragrafe din *Prologul* revizuit explică relativa lipsă de preocupare a istoricului literar pentru referirile la romantism, atât de frecvente în eminescologie. Intenția lui Mircea Scarlat nu este de a schimba accentul de pe romantism pe clasicism, ci de a relativiza relevanța curentelor literare (derivatele din substantivul clasic sunt folosite de Scarlat doar în sensul tipologic):

---

[7] Ibid., pp. 29-30. Radicalismul acestei disocieri se explică, desigur, prin fermitatea profesiunilor de credință pentru autonomia esteticului ale literaților români din anii 60-80 (considerată acum, la fel de excesiv, a fi fost doar o reacție la propaganda comunistă!). Rămân însă incontestabile meritele lui Mircea Scarlat în determinarea unei istoricități specifice a poeziei, văzută ca „semantică a gestului artistic” (ibid., p. 37).

[8] Aceeași soluție practică se regăsește și în *Arca lui Noe*, unde elementele de naratologie, de inspirație structuralistă, relevante pentru stabilirea tipologiei (atemporale a) formelor românești, sunt încorporate firesc *și* în prezentarea diacronică a romanelor reprezentative.

[9] Ibid., p. 44. O „trădare” mai degrabă implicită – să adăugăm –, prin schimbarea firească a codurilor poetice. În expresie, atitudinea descendenților moderniști față de Eminescu a fost de cele mai multe ori iubitoare, cu judecăți negative rare și aproape niciodată directe.

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)

„Esențială la noi, în această epocă (în sec al XIX-lea – n. m. S. S.), n-a fost influența unui curent sau a altuia, ci **căutarea însăși a unor modele** (s. a.) (nu numai literare). Sunt vizibile eforturile deliberate întreprinse spre găsirea, selectarea și impunerea unor modele. De aceea, «sursologii» au găsit un teren bun pentru explorare; mai greu a fost cu «etichetele»… Căci, din perspectiva culturii apusene, eclectismul acestei perioade este dezarmant, ceea ce impune nuanțări foarte atente și mai ales folosirea cu circumspecție a conceptelor critice occidentale.

Terminologia istoriei curentelor literare apusene nu este întotdeauna funcțională în abordarea literaturii noastre; mai mult chiar, ea este adesea generatoare de mari erori. Stăruind în vechile prejudecăți, vom continua să-l analizăm pe Heliade-Rădulescu drept poet romantic (cu toate că nu asta a fost în primul rând) și să ne mândrim cu faptul că Eminescu ar fi fost «**ultimul** mare poet romantic european» (s. a.).

Până la simbolism, curentele literare occidentale pot fi referenți în analogie și atât. Absolut necesară este însă, în fiecare caz, analizarea deformărilor «filtrului» autohton“.[10]

Exagerată în tendința de a minimaliza influențe care nu au fost nici pe departe atât de nesemnificative (precum influența romantismului asupra secolului al XIX-lea românesc), cu disconfortul disocierii dintre conceptele istoriei literaturii (române) și cele ale literaturii universale și ale literaturii comparate, care poate atrage reproșuri de izolaționism, opțiunea lui Mircea Scarlat pentru generarea unei grile de lectură adecvate la condițiile și ritmurile specifice de evoluție ale poeziei autohtone este validă, în principiu, și susținută printr-o construcție convingătoare, în practică.

Estomparea relevanței romantismului pentru secolul al XIX-lea ar mai avea și o altă justificare, asupra căruia istoricul literar ar fi fost bine să stăruie mai mult și în teorie: schimbarea unghiului de vedere analitic. El părăsește nu numai cutuma didactică a raportării la curentele literar-ideologice, dar și – parcă mai important! – nivelul tradițional al exegezei conținuturilor (teme, problematică, surse filosofice, mentalități, implicare socială și politică), unde influența romantică a fost foarte pronunțată, pentru a urmări trăsăturile prin care a fost recunoscută, înțeleasă, experimentată, de-a lungul timpului, la noi, poezia *ca poezie*. În această a doua privință, codificările romantice sunt destul de slabe, cel puțin în planul supraindividual al convenției poetice (excepția, dată de tematizarea în artele poetice eminesciene a unui criteriu metafizic al poeziei, de evidentă extracție romantică, este comentată de Scarlat la locul potrivit).

Convenția clasicizantă nu înseamnă, desigur, doar Eminescu. Îi include si pe ceilalți poeți de la Junimea (un interesant capitol de restituiri istorico-literare, *„Junimea" fără Eminescu*), dar și pe „clasicizantul Macedonski" (*Literatura română fără „Junimea"*[11]), precum și pe alții, de relativă notorietate la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, dar repede uitați după aceea, mai mult sau mai puțin afiliați unei grupări, pe care Scarlat îi rânduiește tipologic: vitaliști sau de reflecție filosofică, dialectali sau academizanți, desueți sau parodiatori[12]. Pentru ultima categorie, sunt amintite și cele câteva încercări în versuri ale lui I. L. Caragiale, foarte rar citate de exegeți. În plan critic, istoricul literar urmărește ideile junimiste și într-o fază ulterioară, doctrinară, la Mihail Dragomirescu, precum și fondul lor comun cu critica sămănătoristă și poporanistă.

[10] Ibid., vol. I, p. 40 (bis). Dacă privim lucrurile așa, programele simboliste pot fi considerate tot „căutare de modele", cu același rezultat al asimilării deformatoare, predispuse la eclectism. Conceptul de curent este și în acest caz de relativizat. Și s-ar mai putea da încă unul sau două exemple, mai apropiate în timp de noi. Uneori însă tocmai disfuncționalitatea „filtrelor" încurajează apariția unor voci foarte originale, cum a fost Bacovia (nu voi continua totuși discuția, pentru că Scarlat are deja pregătit un contraargument: pentru influența simbolistă, găsește în programele corifeilor un concept formal deschis, care transgresează rețetarul poetic propriu-zis, disponibil în epocă pentru imitație: *sugestia poetică*; aceasta ar fi diferența dintre criteriu al poeticului și strategie retorică).

[11] Despre programele macedonskiene de înnoire a poeziei va veni vorba în a doua jumătate a volumului II, *Cartea a patra,* după numărătoarea istoricului literar, rezervată *Tendinței reformatoare.*

[12] Cum se vede, poezia minoră din timpul lui Eminescu este ușor regrupabilă în simetrii tipologice, pe perechi de trăsături alternative, care ar putea să ducă mai departe jocul taxonomiilor structuraliste.

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)

Prezentarea succedaneelor poetice și critice este de tip ilustrativ, prin raportare deductivă la convenția exprimată, în plan teoretic și critic, de Maiorescu și avându-l ca principal reper valoric pe Eminescu. Poate că ar fi fost de preferat, pentru acuratețea metodei, ca istoricul literar să procedeze invers, adică *să inducă* nivelul implicit al convenției (ceea ce se înțelegea tacit prin poezie) din clasificarea producției celorlalți poeți și critici, ca orizont al formulelor disponibile în epocă. Scarlat pornește descrierea convenției clasicizante direct de la Maiorescu, cu dezavantajul pierderii pe drum a distincțiilor dintre implicit și explicit, prejudecată și judecată (critică), convenție poetică și criteriu al poeticului (distincții pe care le promisese în *Prolog* și care, cum vom vedea, nu sunt deloc lipsite de importanță pentru aprecierea unor elemente de originalitate).

Conceptele de convenție poetică, criteriu al poeticului și strategie retorică, prezentate pe larg de Mircea Scarlat în *Prolog*, i-ar fi permis un unghi propice de relectură a studiilor și articolelor criticului de la Junimea (și de reconsiderare a relevanței lor pentru exegeza poeziei lui Eminescu). Din nefericire, istoricul literar nu-și valorifică virtualitățile propriului sistem critic. Considerată „apogeu al vârstei acumulărilor“, convenția clasicizantă își găsește, prin Maiorescu, când „ilustrarea“, când „fundamentarea teoretică“. O disociere care ar fi putut fi semnificativă scapă de sub controlul gândirii critice și se topește în sinonimie.

Spre deosebire de *ilustrare*, care rămâne mecanică și de multe ori inconștientă, *fundamentarea* ar trebui să implice inovația critică și, deci, ruptura față de prejudecățile epocii (prejudecăți cu care Maiorescu a polemizat în toate studiile și articolele sale). Istoricul literar vede doar similitudinile, susținând, de pildă, că între Maiorescu și Dobrogeanu-Gherea, divergențele se referă doar la destinația poeziei, nu și la natura ei (abia simboliștii urmând să schimbe înțelegerea naturii poeziei) (ibid., vol. II: 29-30). Sunt multe de nuanțat aici.

Inovațiile autorului *Cercetării critice* sunt evidențiate de Scarlat fără plan de idei, într-o logică dacă nu autocontradictorie, în orice caz, circulară (apar ca „erezii” maioresciene de la convenția clasicizantă, fundamentată, aceasta, tot de criticul de la Junimea!), fără inspirația, din partea istoricului literar, de a le discuta din perspectiva propriilor premise teoretice. Mircea Scarlat îi recunoaște, la un moment dat, lui Maiorescu intuirea principiului sugestiei, în termeni asemănători cu cei din programele simboliste, dar comentariul metacritic se oprește la semnalarea… formulării memorabile, citate de criticii moderniști pe tot parcursul secolului al XX-lea[13].

Dacă, prin ambivalențele lui Macedonski, convenția reformatoare se dovedește a fi avut elemente în comun cu cea clasicizantă, sigur că putem să admitem un coeficient de înnoire (cu alt etimon decât „ereziile” simboliste, desigur, dar ajungând la soluții comparabile) și în ideile despre poezie care circulau la Junimea, grupare care, istoric vorbind, nu cu inovația poetică era în conflict deschis. Permeabilitatea reciprocă a convențiilor și criteriilor impuse în anturaje literare considerate, dintr-un motiv sau altul, incompatibile este, de altfel, inevitabilă în orice epocă. Dar în ce condiții apar similitudinile? Și cu ce consecințe, în planul creației literare?

În linia modernistă a lui Lovinescu și a lui Manolescu, Mircea Scarlat are înclinația opozițiilor tranșante dintre nou și vechi, cu inaderențe surprinzătoare și compensări în planurile complementare, care totuși nu dau, aduse laolaltă, un punct de vedere mai nuanțat. Chiar dacă l-au comentat din perspectivă istorică, Lovinescu și Manolescu l-au apreciat pe Maiorescu (în virtutea asumării principiului autonomiei estetice). Dar au avut mari dificultăți să se apropie de opera lui Eminescu. Dificultatea lui Scarlat este, în schimb, de a se apropia de opera lui Maiorescu, în ceea ce are mai semnificativ.

Îl raportează predominant contrastiv (și aproape de fiecare dată defavorabil) la programele simboliste, față de care îi apare ca un critic academizant, conservator, care rafinează, dar nu schimbă percepțiile despre poezie. Profesând o critică normativă, elevat didactică, Maiorescu ar fi încurajat doar acuratețea expresiei și noblețea sentimentelor exprimate în poezii. Desigur, găsim la el și formulări laudative precum „limbă corectă, adese elegantă, ferită de înjosiri“, dar acestea se

[13] Ibid., pp. 28-29. În termenii lui Mircea Scarlat din *Prolog,* am spune că, prin unele precepte ale lui Maiorescu, criteriul poetic (adică latura explicită a convenției) își selectează o strategie retorică destul de asemănătoare cu cea simbolistă. Urmările se văd și în poezia de maturitate a lui Eminescu, clasicizantă sau „victoriană“, după unii exegeți, armonică, muzicală, de un lirism inefabil, după alții.

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)

referă la poeții mai puțin valoroși, dar deja cunoscuți la Junimea, pe care Maiorescu însuși, în *Direcția nouă*, îi enumera *în urma* abia descoperitului Mihai Eminescu.

Ar fi, să zicem, pragul minimal al convenției, unde formulările sunt atât de sumare, încât rămân aproape indistincte de opțiunile implicite, judecățile coincid de cele mai multe ori cu prejudecățile, criteriul poetic își epuizează repede conținutul în spontaneitatea preferințelor nefiltrate de gândirea estetică. Or, importanța lui Maiorescu este tocmai de a fi realizat, tinzând înspre pragul maximal, o primă descriere sistematică, la noi, a criteriului poetic (intrinsec estetic), precum și a strategiilor retorice aferente. Conștiința de sine a poeziei românești se naște aici[14].

Nedreptățirea lui Titu Maiorescu (din păcate, atât de obișnuită în eminescologie) nu afectează însă prezentarea lui Eminescu. Sau, în orice caz, nu într-o măsură decisivă. De o generalitate care poate desemna orice, titlurile celor două capitole consacrate direct marelui poet – *Locul lui Eminescu* și *Eminescianismul* – întreține temerea că viziunea de ansamblu asupra unei direcții ideale de evoluție a poeziei românești din epocă (junimism – simbolism) va presa asupra procedurilor exegetice, impunându-le aceeași valorizare contrastivă de care vorbeam mai devreme.

Discuțiile de principiu în legătură cu încadrarea lui Eminescu sunt, într-adevăr, determinate de organizarea celui de-al doilea volum din *Istoria poeziei românești* pe cele două nuclee contrastive, fiecare cu structurare concentrică, ca într-o confruntare de păpuși ruseşti (convenție clasicizantă vs. convenție reformatoare, convenție clasicizantă în ilustrare maioresciană, convenția clasicizantă ilustrată de poeții minori – ca să mă refer doar la stratificarea versantului junimist). Unele paragrafe înclină, cât se poate de explicit, în direcția subordonării originalității lui Eminescu imperativului consacrării unor „reformatori" precum Macedonski, care, în poezie, sunt departe de a-l fi depășit valoric:

> „Din perspectiva evoluției anterioare a literaturii române (în care primul gen literar constituit a fost poezia, unde se înregistraseră și izbânzile estetice cele mai notabile), era de așteptat să apară un poet care să exploateze «deschiderile» existente (Maiorescu își exprimase speranța că noul poet nu va întârzia să apară!). Din perspectiva poeziei europene, ivirea – în mediul românesc – a unui creator care să fie acceptat drept clasic în sensul exemplarității era, în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, absolut necesară. Revoluționarea poeziei se produsese în culturile care aveau o puternică tradiție clasică (cea franceză, în primul rând). Pentru ca acțiunea novatoare a lui Macedonski și a descendenților săi să se ivească și să nu fie un simplu gest de imitație, era nevoie de un reper autohton, de o poezie clasicizată, în funcție de care să se judece ineditul atitudinilor reformatoare. Poezia eminesciană, atât de variată în manifestări și atât de durabilă în timp, a oferit și oferă încă posibilitatea de a fi considerată reperul fundamental în dezvoltarea poeziei românești" (ibid.,: 38).

Acesta este riscul renunțării la planul de referință al literaturii comparate. A-l raporta pe Eminescu la mai vârstincul Baudelaire sau la contemporanii săi Mallarmé și Rimbaud și a vedea diferențele dintre romantismul autohton și începuturile poeziei moderniste franceze se justifică (comparatismul are însă instrumentele necesare pentru a nuanța istoria formelor literare europene, deloc omogenă și cu axe multiple de evoluție – nu doar cea franceză, din care e impropriu să derivăm poetica eminesciană[15]). A spune însă că Eminescu trebuia să apară și să se clasicizeze

[14] O lectură mai atentă a *Cercetării critice asupra poeziei române de la 1867* ar fi pus în evidență faptul că Titu Maiorescu depășește nu doar nivelul intelectual al discuțiilor despre poezie din epocă, dar și planul de referință al convenției poetice de până la el, dată de vechile manuale de retorică. *Cercetarea critică* este un tratat de *estetică imanentă* a poeziei, primul, sistematic, de la noi. „Acumulările" vârstelor anterioare ale înțelegerii poeziei pălesc în fața schimbării realizate de Maiorescu și nu e deloc sigur că teoreticienii autohtoni ai simbolismului vor reuși să se ridice la același nivel.

[15] Desenul unidirecționat și rectiliniu al succesiunii formulelor literare nu lasă să se mai distingă condițiile istorice ale instituirii lor, importante și ele pentru interpretarea adecvată a operelor poetice (până și zidul chinezesc s-a dovedit a fi fost construit, de-a lungul timpului, pe mai multe direcții, în mai multe locuri, într-o continuă adaptare la nevoile militare ale imperiului). Poate că un model al axelor multiple de evoluție, folosit adesea în comparatism, s-ar potrivi și pentru studiul în diacronie al formelor poetice românești (perspectiva comparatistă este, de altfel, inevitabilă, atunci

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)

instantaneu, ca să poată fi înțelese inovațiile macedonskiene altfel decât simple imitații (cum, de fapt, au cam fost), lasă impresia unei gândiri finaliste prea rigide, care nu se poate elibera de propriile postulate, nici când își dă seama de relativitatea conținuturilor lor.

Istoricul literar resimte el însuși această deficiență și încearcă să-și contrabalanseze raționamentele de încadrare a marelui poet printr-un fel de rigoare alternativă, recognoscibilă prin formulări paradoxale:

> „Și totuși – așteptată și chiar necesară – manifestarea poetică a lui Eminescu a fost imprevizibilă; după cum surprinzătoare au fost (și vor mai fi, fără îndoială) reacțiile artistice și critice provocate de această operă. Măreția lui Eminescu a constat, între altele, și în faptul că a permis urmașilor să nu se «cantoneze» în stadiul pe care el îl atinsese; pe cei care au făcut-o, i-a eclipsat definitiv prin simpla prezență a inegalabilelor sale versuri. În acest sens, el a fost un dinamizator al climatului poetic românesc (lucru paradoxal – în aparență – la un reprezentant al orientării clasicizante)” (ibid.,: 38-39).

Uneori, prezentarea contrastivă a concepției despre poezie a lui Eminescu și a simboliștilor se dovedește utilă, pentru disocierea teoretică a sensurilor unor termeni, ca în distincția pe care o face între poetica simbolică și poetica sugestiei:

> „Am văzut că Eminescu utiliza (frecvent chiar!) simboluri fără să fi fost un poet simbolist. Putem adăuga acum că poetica eminesciană implica și elementul definitoriu al esteticii simboliste – sugestia – dar nu în accepțiunea din estetica simbolistă. Simboliștii vor deplasa referentul poeziei din planul logic în cel psihologic. /…/ Pentru a evita posibilele confuzii, este preferabil să vorbim, în cazul convenției clasicizante analizate în *Cartea a treia*, de poezie simbolică, spre a o deosebi clar de cea simbolistă” (ibid.,: 83).

Comparația revelatoare la îndemână nu e însă cu vreun teoretician simbolist autohton, ci cu Baudelaire. Pe de o parte, ideea lui Eminescu din *Strângerea literaturei noastre populare* („poezia nu are să descifreze, ci, din contră, să încifreze o idee poetică în simbolele și hieroglifele imaginilor sensibile“), pe de alta, baudelariana „pădure de simboluri“, care îi apare lui Scarlat ca o poetică a descifrării simbolurilor naturii (mai potrivit e, totuși, celălalt termen, de poetică a corespondențelor). Programele celor doi e posibil să nu fie chiar opuse, ci doar diferite. Coincidența folosirii aceloraşi cuvinte, în planuri însă diferite de referință, pare mai degrabă întâmplătoare (dincolo de descifrare și încifrare, care pot avea sensuri metaforice, Eminescu evocă, în termeni evident maiorescieni, relația dintre *ideea poetică* și *imaginea sensibilă*, adică dintre condițiunea ideală și condițiunea materială a poeziei sau – în limbajul structuralist folosit de Scarlat însuși – dintre semnificat și semnificant)[16].

Mult mai convingător este cel de-al doilea nivel al distincției, chiar dacă și aici folosirea unor concepte parcă nu e îndeajuns de sigură pe sine:

> „Deplasând accentul spre tranzitivitatea (??? – n. m. S. S.) actului poetic, estetica simbolistă va face ca semnificatul poetic să se reveleze (nu într-o expresie discursivă, desigur) în actul fenomenologic al receptării; lectura va fi astfel integrată actului poetic, pe care Eminescu îl reduce la emițător. De aceea, Eminescu vorbește de *înțelegere*, pe când simboliștii de *sugestie*, capabilă a conduce la obiectivarea unor latențe existente în

---

când vorbim de cele două influențe, franceză și germană, care și-au desemnat teritorii relativ autonome, modelând fiecare în felul său literatura română de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea).

[16] În notațiile teoretizante eminesciene, limbajul specializat al esteticii intră adesea în combinații cu termeni expresivi metaforici (exemple: hieroglifă, enigmă), ca și cum gândirea conceptuală ar încerca să se pună de acord cu gândirea poetică. Cum era și firesc, a doua e mai puternică decât prima. Accepțiunile tehnice al termenilor de specialitate apar întotdeauna la Eminescu imprecise, pentru că sunt deschise, polisemantice. În lipsa unei activități consecvente și sistematice a marelui poet în domeniul teoretic, singura modalitate de a le reduce la un sens mai exact rămâne raportarea la sensurile conceptelor definite de Maiorescu.

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)

sensibilitatea și reflexivitatea receptorului, nu la decodare, care este incompatibilă, ci esența esteticii simboliste.

Eminescu operează cu simboluri fără a fi poet simbolist. Pentru el, simbolul este *univoc decodabil* (trebuind descifrat ca un rebus, nu interpretat liber), ceea ce nu vor accepta simboliștii. Artiștii moderni au deplasat accentul între factorul *aluziv* în procesul transmiterii informației; au mers chiar mai departe în această direcție, reducând treptat cantitatea de informație pe care o vehiculau cei vechi; se cunoaște afirmația celebră potrivit căreia poemul nu mai înseamnă, ci este". (ibid.,: 85-86).

În realitate, nu știm cum voia Eminescu să-i fie decodată poezia. Nu a fost contemporan cu o critică literară analitică în măsură să expliciteze codurile de lectură și să-l determine pe poet să mediteze asupra lor[17]. Programele literare moderniste (într-o oarecare măsură, și cele simboliste) se raportează la critica literară aplicată, pe când Eminescu avea ca plan de referință doar generalitățile esteticii (iar *Cercetarea critică* a lui Maiorescu includea și sensul psihologic al sugestiei, cu tot cu implicarea cititorului în procesul de constituire a imaginii poetice). Dar intuiția istoricului literar despre simbolul univoc decodabil se verifică practic, în interpretarea celor mai multe poezii (interpretare la care Scarlat recurge însă foarte rar).

Mircea Scarlat încearcă să compenseze inconvenientul raportării mereu în pierdere a lui Eminescu la simbolism printr-o serie paralelă de superlative asociate valorii nepieritoare a operei sale. Nu este o „strategie" diplomatică, un mod de a preveni eventualele reproșuri, ci un gest de bună credință al istoricului literar, care își expune frământările interioare și, până la urmă, vulnerabilitatea conștientizată a construcției (un întreg subcapitol, *Istoricitate și perenitate*, care dezvoltă ideea unui Eminescu „dincolo de timp și mode", putea fi eliminat la montajul final, fără nicio pierdere pentru fixarea valorii poeziei lui Eminescu, pentru că nu depășește nivelul aprecierilor naiv entuziaste, care nu-l prind pe istoricul literar și, de fapt, nici nu au ce să caute în exegeza profesionistă).

Vorbim însă despre o lucrare critică de tinerețe, scrisă la numai treizeci de ani și, după cum indică manuscrisele, probabil în curs de rescriere. Istoricul literar ar fi avut nevoie în primul rând de timp, ca să ajungă la maturizarea concepției. Cu toată stângăcia unor de articulații, stângăcii interesante și ele pentru că deschid niște probleme teoretice aproape imposibil de rezolvat dintr-o dată, capitolele consacrate de Scarlat lui Eminescu sunt singurele aplicații consecvente și consistente ale poeticii diacronice la opera marelui poet. Am mai putea aminti, ca termen de comparație, doar scurta demonstrație a lui Nicolae Manolescu din *Despre poezie* a persistenței structurilor poeziei tradiționale în *O, rămâi*.

Există și trăsături *constitutiv* clasicizante ale concepției literare și ale creației eminesciene, pe care Mircea Scarlat le surprinde foarte bine. Istoricul literar pornește acest fir al discuției de la catalogarea referințelor la limbă, diseminate în scrierile lui Eminescu. Ele apar cu destulă frecvență și în poezie („poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere", „aticismul limbii tale", „a turna în forme nouă limba veche și-nțeleaptă"), dar și în publicistică și în însemnările manuscrise, unde Scarlat găsește chiar sintagma de „limbă clasică".

Pentru Eminescu, limba română clasică trebuie recuperată din vechile scrieri și, în același timp, trebuie cultivată creator, ca ideal în orizontul viitorului. Localizată ambivalent, între utopiile (sau ucroniile) a două vârste „de aur" ale spiritualității autohtone, clasicitatea limbii nu este, pentru poet, o stare de fapt, un stadiu anume al dezvoltării limbii române, care să poată fi delimitat istoric

[17] În afară de antuma *Criticilor mei* și de postuma *Cum negustorii din Constantinopol* nu prea mai sunt alte texte care să ne dea indicii în acest sens. În niciuna nu găsim înțelegerea poeziei ca vehicul de „informații", cum zice Scarlat. Cele două poezii, citite în paralel, deschid, de fapt, o altă dilemă: una se întoarce dinspre evaluările exterioare, percepute ca simpliste, către propriul perfecționism („nenduraţii ochi de gheaţă" ai conștiinței creatoare care își impune autoexigențe maximale), cealaltă se deschide hedonist către un public pe care și-l imaginează foarte rafinat, capabil de contemplație dezinteresată. Dacă ținem cont și de informațiile biografice despre cât de greu se lăsa convins Eminescu să își publice poeziile, e posibil fie să nu fi fost preocupat deloc de receptare, fie, din contră, să-i fi atribuit o importanţă atât de mare, încât nu accepta să dea la tipar un text pe care el îl considera nefinalizat (posibilă, și o pendulare continuă între cele două soluții opuse, care întreținea starea de criză interioară tematizată de toate celelalte arte poetice eminesciene).

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)

și descris sistematic, ci o dorință, o aspirație, un imperativ axiologic. Observațiile istoricul literar în acest sens sunt atente și pertinente[18], însă, pentru o mai bună plasare în context, i-ar fi fost de folos istoricului literar și raportarea la procesul concret de normare academică a limbii române, deja inițiat în vremea lui Eminescu și la care Maiorescu și-a adus o contribuție importantă, apoi la dezbaterile despre limba literară ale lingviștilor din secolul al XX-lea, dezbateri în cursul căruia s-au făcut adeseori referiri la opera marelui poet.

Raportată la aceleași vârste ideale apare și clasicitatea formulei literare eminesciene. Comentând *Epigonii*, Scarlat constată, din perspectiva istoriei formelor poetice, că „Eminescu deplânge ce va face, idealizând ceea ce abandonează. Elogiul marchează o despărțire, în timp ce reproșul anticipează calea pe care o va urma poetul” (ibid.,: 39). Una din puținele interpretări ale poemului care nu eșuează în prelegere explicativă de literatură veche…

Întoarsă nostalgic înspre trecut, dar angajată într-o cursă (autodestructivă, în plan biografic) pentru atingerea idealului perfecțiunii, opera poetică a lui Eminescu este pusă de Mircea Scarlat sub semnul (maiorescian al) *armoniei*. În cazul marelui poet, aspirația e confirmată de realizare. Eminescu nu numai că viza, dar a și atins, tehnic, armonia la toate nivelele semnului artistic: la nivelul semnificantului (prozodie, cultivarea modelelor date de tradiția poeziei cu formă fixă), la nivelul semnificatului (normativitatea metafizică – de extracție romantică, totuși – a visului unui „Carmen Saeculare”), la nivelul interdependenței dintre semnificant și semnificat („Ah! atuncea ți se pare/ Că pe cap îți cade cerul/ Unde vei găsi cuvântul/ Ce exprimă adevărul?”). În această ultimă privință, nedumerește ideea lui Scarlat că *Luceafărul* și *Glossă* ar fi „două moduri diferite de exprimare poetică a aceluiași semnificat” (ibid.,: 122). E o alunecare inexplicabilă a istoricului literar specializat în studiul formulelor și formelor poetice la rutinele comentariului ideologic.

Sigur, atitudinea filosofică este comună celor două poeme, dar, mai ales în poezie, atitudinea nu are cum să epuizeze semnificatul. Toate celelalte elemente care *motivează* semiotic (în sensul opus *arbitrarului* semnului lingvistic) relația dintre semnificat și semnificant (teme și motive, cronotopi, ipostaze lirice) sunt organizate în configurații lirice foarte diferite.[19] Îi putem găsi un contraargument chiar în propriile considerații generale asupra originalității lirismului eminescian (dacă se aplică și poeziei *Revedere*, pe care o citează istoricul literar ca ilustrare, cum să nu rămână valabilă tocmai în cazurile, mult mai complexe și mai ofertante pentru interpretare, ale *Luceafărului* și *Glossei*?):

> „marea poezie eminesciană s-a ivit atunci când reflexivitatea s-a manifestat liric. Marele poet își arată măsura în cazurile în care, ridicându-se la o superioară contemplație intelectuală, nu-și reprimă contemplația lirică; atunci când acestea rezistă «asaltului» rostirii conceptuale, se nasc versuri nepieritore /…/. Atunci când sensibilitatea metafizică a poetului triumfă asupra voinței firești a doctrinarului de a conceptualiza, Eminescu realizează cele mai durabile versuri ale sale”. (ibid.,: 103)

Alte două contribuții importante ale lui Mircea Scarlat la eminescologie se mai cuvin reținute. Mai întâi, observația că lirismul eminescian se naște din prăbușirea proiectelor de tinerețe (*Memento mori*, dramele istorice). „Lirismul «erupe», la el, îndeosebi din elementele parazitare ale spectacolului”, schimbând accentul dintre mizanscena exterioară pe tensiunile interioare ale viziunii poetice (ibid.,: 50-51). Apoi, o tipologie a formelor lirice eminesciene, cea mai cuprinzătoare din câte s-au făcut până acum: lirism reflexiv (gnomic, alegoric, poezie simbolică), lirism vizionar (modelat de stări afective opuse), lirism satiric, lirism confesiv (confundat adeseori cu sinceritatea emoției, dar, ca mod de structurare poetică, cel mai dificil de identificat în poezia lui Eminescu), lirism obiectiv (poezia rolurilor), lirism ludic (mai degrabă tentație a râsului decât vocație).

[18] V. subcap. *„Aticismul” limbii*. Ibid., pp 45-48.
[19] Personal, aș recomanda paralela dintre cele două poeme ca pe un antidot față de prejudecata că forma poetică poate fi analizată independent de conținut (sau invers).

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)

Pe urmele lui Tudor Vianu, din *Atitudinile şi formele eului din lirica eminesciană*, Scarlat dezvoltă ipoteza medierii autocomunicării prin voci lirice, motivate „de două cauze opuse: fuga de expresia nudă a sentimentului şi imposibilitatea evitării acestei expresii" (ibid.,: 111).

Bibliografie

Manolescu, Nicolae. 2002. *Despre poezie*. Braşov: Aula.
Petrescu, Ioana Em. 1978. *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*. Bucureşti: Minerva.
Scarlat, Mircea. 2003. *Istoria poeziei româneşti* (vol. I, II). Alexandria: Teleormanul liber.

BDD-V1780 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 14:00:44 UTC)