Ileana OANCEA
Nadia OBROCEA
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Evoluție canonică și poeticitate

Abstract: **(Canonical Evolution and Poeticity)** Between Dimitrie Gusti's statement: "The poet does not have to make the metaphore 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 Studious 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 afirmaţia lui Dimitrie Gusti: „[...] Este de luat aminte a nu face (stihurgicul, n.n.) metafora pre sumeaţă" şi „Poezia este nelogică într-un mod sublim", aparţinând lui Alexandru Macedonski, avem un întreg secol de poezie românească, ce se subordonează la două tipuri de perspective canonice, cea clasicizant-mimetică şi cea modernă, vizionară, jalonată de câteva metatexte semnificative şi de câteva experienţe poetice care demonstrează modul în care canonul dominant este subminat de tulburătoarea apariţie a eminescianismului. Receptarea şi producerea poeziei, pe fundalul metatextual realizat de numeroasele retorici, poetici, stilistici, din care se remarcă *Retorică pentru tinerimea studioasă* a lui Dimitrie Gusti, şi cu inserţii 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, şi Alexandru Macedonski, pe de altă parte, îşi fundamentează, prin poezie, dar şi prin texte revelatoare la Macedonski, cele două „feţe" ale canonul modernist, promovând prima perspectivă conflictuală din istoria poeziei româneşti.

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

1. Introducere

Hans Robert Jauss făcea o observaţie 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 a 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 şi receptarea textului literar.

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

Pentru originea şi istoria timpurie a conceptului de „canon” în general, precum şi pentru utilizarea creştină a acestuia, reţinem următoarea prezentare, elocventă pentru fluctuaţiile lui, ca şi pentru definiţiile 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 κανών τῆς ἀληθείας (règle de la vérité), κανών τῆς πίστεως (règle de la foi), κανών 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 reţin două ipostaze care definesc conceptul în discuţie: cea de normă, regulă şi cea de listă a unor lucrări subordonate invariantei canonice, ipostaze pe care le regăsim în interpretările ulterioare.

Deşi a suscitat un interes special din partea cercetătorilor, conceptul de „canon literar”, relevant pentru abordarea de faţă, nu a fost încă definit într-un mod unitar, el fiind surprins prin prisma mai multor criterii şi implicat în unele disocieri şi diferenţe 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 îţi 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 accepţiuni conceptuale: canonul ca „listă de opere exemplare” (Bloom 1998), „de referinţă” (Anghelescu Irimia, in Bloom 1998, 456), „acreditate” (Ciocârlie 2003, 25), „care definesc o epocă” (Simuţ 2003, 114), „reprezentative (unde interpretările nu pot fi ignorate)” (Martin 2009, http://www.anpro.ro) şi 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), stranietatea şi anxietatea influenţelor (cf. Diaconu, 2012, 1-2).

Conceptul în discuţie a avut un impact major asupra cercetătorilor care au polemizat pe marginea lui, împărţindu-i în acest sens, în tradiţionalişti şi relativişti, cu

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila” Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

cei doi mari reprezentanţi ai acestor poli, Harold Bloom, pe de o parte şi 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, aşa cum apare în celebra lucrare *Canonul occidental*, neacceptată total, în concepţia căruia lista de opere care formează canonul occidental este susţinută, aşa cum s-a afirmat, de anumite „(inter) relaţii estetice" care „se reiterează" într-un soi de „*artă a memoriei*" (cf. Bloom 1998).

În spaţiul 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 creaţie şi literatura ca instituţie: un canon estetic, care acceptă şi cultivă inovaţiile şi experimentul, şi care este intern şi intim literaturii, şi altul curricular, care conţine numele deja consacrate, autorii deveniţi clasici, şi care funcţionează conform unor criterii mai degrabă externe literaturii (Martin 2009, http://www.anpro.ro). Una dintre concluziile de tip funcţionalist-pragmatic ale acestei delimitări conceptuale este următoarea: „[...] am putea spune că în versiunea lui critică, estetică, canonul urmează şi fixează, iar uneori chiar provoacă evoluţia internă a literaturii, mişcarea formelor literare, în timp ce varianta lui curriculară urmează mai degrabă evoluţia externă, instituţională, vădit influenţată de evenimente social-istorice, de condiţionări politice, etnice, religioase." (Martin 2009, http://www.anpro.ro).

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

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

primare deja efectuate, se pot realiza şi alte distincţii, în spiritul lui Robert Jauss, în cadrul noţiunii de „canon": canon literar, al producerii, şi canon critic, metaliterar, al receptării (Martin 2009, http://www.anpro.ro), cu alte cuvinte un canon textual şi altul metatextual, care orientează, în istorie, evoluţia literaturii.

Paul Cornea a propus un model canonic inspirat din scrierile lui Robert Escarpit, model care are o eşalonare 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 contestes 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 intérêt, manque de perspective, hasards de la réception, confusion entre « succès » et « valeur » etc." (Cornea 2003, 34).

În ce priveşte canonul literar, s-a mai vorbit despre două funcţii principale ale acestuia, curative şi 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).

Livius Ciocârlie (2003) a insistat pe faptul că în general canonul stabileşte un tipar, un model, dar nu crede că acesta este atemporal, cum rezultă din viziunea lui Harold Bloom, ceea ce ne conduce la consideraţiile iniţiale, canonul variind cu „epocile şi vârstele literaturii". Aşa cum s-a afirmat, canonul are capacitatea de a acţiona, prin caracterul lui normativ, chiar şi în epocile care, teoretic, par să anihileze ideea de canon: „A crede în existenţa unui canon estetic nu înseamnă a avea o viziune statică asupra literaturii, ci doar a recunoaşte o anumită continuitate în evoluţia 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 şi, mai ales, multiplicarea lui apar ca nişte consecinţe aproape fireşti în climatul ideologic actual dominat de nihilism teoretic şi de fundamentalisme politice şi religioase, fundamentalisme care nu concep să nu-şi anexeze şi domeniul estetic. Un canon monolitic, un canon unic şi indivizibil rămâne greu de imaginat în asemenea condiţii." (Martin 2009, http://www.anpro.ro).

Iulian Boldea, în articolul din „Viaţa Românească", din 2009, *Canonul literar – limite şi ierarhii*, observă câteva lucruri importante privind ideea de canon, raportată la literatura română şi evoluţia ei: „Aşa cum se ştie, literatura română a străbătut în evoluţia ei mai multe vârste şi avataruri ale propriei conformaţii. 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 substanţială a paradigmei formale a unei epoci, a posibilităţilor

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

sale de reacţie la stimulii realului. Evoluţia literaturii române nu e, în consecinţă, decât *o evoluţie a modalităţilor 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 aşteptare al cititorului. Schimbarea de canon reprezintă o ruptură atât la nivelul *viziunii asupra lumii, cât şi la nivelul formei artistice* (subl. n.).” (Martin 2009, 34). Aceste precizări ne-au orientat analiza evoluţiei canonice în poezia românească.

Canonul nu este un concept rigid, el are o dinamică proprie, în interiorul lui se produc, în diacronie, reale mutaţii. Astfel, trebuie menţionat şi că ideea de omogenitate şi de unitate în planul practicii şi al experienţei literare este deosebit de importantă pentru legitimarea canonului şi a funcţionării canonice pe care critica o impune, distorsiunile ducând la mutaţii semnificative în epocile cu caracter novator. Uneori critica îşi asumă în mod desincronizat aceste mutaţii: experienţa şi practica literară se manifestă înaintea percepţiei criticii sau critica novatoare produce ea însăşi mutaţiile: „Decalajul interior se transformă în fazele ulterioare ale evoluţiei literare într-o anumită desincronizare între creaţia literară şi recepţia ei critică. Această rămînere în urmă a criticii în raport cu literatura este vizibilă mai cu seamă în momentele de schimbare a canonului, atunci cînd critica literară îşi manifestă forţa conservatoare nu atît în refuzul noutăţii, cît în diminuarea ei prin raportarea la criterii tradiţionale. Afirmarea romantismului şi a modernismului (mai exact, a poeziei moderne) pun în evidenţă clară desincronizarea criticii. Nu înseamnă că nu a existat şi o critică de susţinere 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 şi 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”, şi „supraistoric” (vezi atemporalitatea lui Harold Bloom). El reprezintă o modalitate de adaptare la o nouă *epistemă*, în care spaţiul literar există deopotrivă ca teorie şi practică literară.

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

Vom analiza în continuare configuraţia canonică şi evoluţia ei în poezia românească a secolului al XIX-lea, care pune în evidenţă consideraţiile teoretice iniţiale. Reţinem de la început două tipuri de poetică în cadrul secolului al XIX-lea, poetica mimetică şi poetica vizionară.

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

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

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila” Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

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

2.1. Costache Conachi şi Dimitrie Gusti – „teoreticieni" ai limbajului poetic

Ilustrativ pentru poetica mimetică este Costache Conachi, poet, dar şi „teoretician", autor al unui tratat de poetică, intitulat, în tradiţie retorică, *Meşteşugul stihurilor româneşti.* Aici apar cele două laturi ale canonului, textual şi metatextual. Cazurile de poeţi care să reflecteze asupra actului creator în această epocă sunt foarte rare, autorefenţialitatea literaturii nefiind o realitate teoretică şi textuală, aşa cum se va întâmpla mai târziu[1].

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

Podoaba stihurilor este rânduiala, metafora şi asămăluirea, 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 şi 16 silabe, cum ar fi cele fundamentale de *podoabă*, a împodobi, trimiţând 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 înveliş pentru un conţinut preexistent, limbajul poetic fiind considerat mai înalt decât cel comun, înfrumuseţat prin adaosul de podoabe stilistice. Această idee apare în numeroasele retorici ale secolului al XIX-lea românesc. Canonul clasicizant retoric are la bază un raţionalism adânc, de substanţă, caracteristic acestei episteme.

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

1. Important de reţinut este faptul că Costache Conachi operează în tratatul său cu noţiunea de „canon retorico-estetic", utilizând termenul de *canon* atunci când se referă la marile reguli ale creaţiei poetice, care „sunt temelia meşteşugului stihurilor pe care este aşăzată 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 şi rimă. Le menţionăm aici: „1. Şârurile din carele este făcut stihul trebuie să aibă tot un număr de silavis.; 2. La şârurile stihului cuvintele din sfârşit ce au să să potrivască trebuie să aibă tot la un loc ocsia.; 3. La şârurile din care este făcut stihul, silavele din urmă a cuvântului de la sfârşit trebuie să fie potrivite ca să răsune tot într-un fel la auz." (Conachi 1963, 6). În finalul demonstraţiei sale, Costache Conachi oferă şi un exemplu „poetic" în care toate cele trei canoane sunt respectate: „*De ce te mânii pre mine,/Căci mă perd* când cat la tine/Şi-mi ies cu totul din sâne,/*Pentru că duh nu-mi rămâne*." (Conachi 1963, 6).

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

Conachi se referă în mod expres la necesitatea compatibilităţilor semantice şi ca atare la importanţa organizării contextuale a semnificaţiei (bazate *obligatoriu* pe un acord sintagmatic, *clasematic*, supracategorial) în *reuşita* stilistică a metaforei, care este astfel gândită după codul retoric tradiţional. 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 reţinem!) fabricate, *Fulgerând cu doi ochi verzi/Şi sufletul îmi dezmierzi*: „cuvântul *fulgerând*, cu toate că este strein la puterea ochilor şi 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 vizualităţii printr-o înglobare hiperonimică şablonizată), fiindcă „*nu se potriveşte cu firea cuvântului* (cu structura lui semică) *dezmierzi*, metafora rămâne *greşită*, 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* şi *a dezmierda* să poată fi conexate e nevoie de o poetică a contradicţiei.

Principiile unei poetici de tip clasic, bazate, în esenţă, pe asocieri compatibile menite să nu violenteze prea mult limbajul, infirmate, într-o tot mai mare măsură, de evoluţia modernă a lirismului, cenzurează fundamental semioza poetică. Nicio retorică a epocii nu se îndoieşte de ele. Dimpotrivă, ele sunt recomandate fără încetare. *Raportul de cuviinţă* între cuvinte care trebuie să respecte cu stricteţe *firea* acestora (deci alcătuirea lor semică) este o lege de netrecut a stilisticii clasice la noi. Întrebuinţarea tropilor se cuvine a o face cu *cumpenire* poeţii, salturile semantice prea mari sunt deficienţe de neiertat ale stilului, chiar şi atunci când ele apar în operele unor scriitori celebri. Deci să se ferească scriitorii de această mare greşeală şi pentru aceasta „este de luat aminte a nu face metafora prea sumeaţă (...), precum aceea a lui Rasin în tragedia *Eraclie* când acesta zice către Pulheria: *Aburul sângelui meu fulgerul va îngropa/Ce zeul ţine în mâini pentru a te sfărâma*". Şi, în acelaşi spirit, Dimitrie Gusti, autorul acestei bine cunoscute retorici a secolului trecut, *Retorică pentru tinerimea studioasă*, judecă cu aceeaşi severitate o serie de alte asemenea asocieri bazate pe translaţii semantice mai complexe pe care poezia de mai târziu le va considera, însă, dimpotrivă, insuficient de „sumeţe", deci neinteresante sub aspectul capacităţii lor creatoare; exemplele ne conduc spre acelaşi tipar figurativ promovat de poetul amintit: „De însemnat este că, în facerea metaforilor, totdeauna să se păzească raportul *cuviinţei* şi al gustului între lucruri şi între cuvântul ce-l esprimă (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 târăşte cu sine*" (Frânculescu 1980, 184).

Cum se poate observa, poezia lui Conachi, discursivă şi 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 şcolare.

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

„Dimineaţa poeţilor" (Simion 1989) români se petrece în lumina raţiunii care

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

guvernează neabătut transparenţa şi tendinţa spre univocitate a semiozei poetice. Textul (construit) şi metatextul se armonizează în perspectiva clarităţii, clar-obscurul, disonanţele (*fulgerul care dezmiardă*, de exemplu), deci incompatibilităţile semantice sunt „greşeli" de neiertat ale actului poetizării, ce se exercită într-un univers neproblematic, lipsit de surprize.

Dimitrie Gusti aduce în discuţie în lucrarea sa *Ritorică pentru tinerimea studioasă*, 1984, concepte esenţiale ale poeticii clasice, şi anume claritatea, puritatea şi armonia. Redăm în continuare câteva idei revelatoare privind claritatea, la nivelul cuvântului, dar şi la nivelul ideii, precum şi obstacolele care împiedică claritatea versurilor. Dincolo de „derapajele" semantice semnalate de Conachi: „Cuvântul va fi clar sau curat când va înfăţoşa idei fără echivocitate sau îndoială. Pentru ca fraza să fie clară nu este de ajuns ca să alegem expresiuni bune, dară trebuie ca şi ele să se înşire aşa fel, încât cu uşurătate să putem înţelege raportul ce se află între ele. Această înşirare se cere a fi firească şi potrivită cu regulele gramaticale ale limbei în care vorbim şi scriem, claritatea expresiunilor trebuie să fie astfel încât ideea să lovească spiritul precum soarele viderea." (Gusti 1984, 223). Ambiguitatea este respinsă, căci ideile trebuie să se „înfăţoşeze" fără echivocitate sau îndoială. Claritatea, în exprimare, trebuie să lovească spiritul precum soarele vederea. Unde sunt asocierile semantice ce ar putea da naştere unor tulburătoare versuri eminesciene, atunci când lumina loveşte atât de puternic, eliminând haloul de mister al lumii?

Dimitrie Gusti se apleacă şi asupra conceptului de „armonie"[2]: „Armonia este o plăcere a auzului care se naşte din alegerea cuvintelor şi din buna lor înşirare în fraze. Deşi meritul sonului este cu mult mai jos decât al ideei sau înţelesului, totuşi trebuie a lua aminte că armonia înzăstrează ideile cu plăcere, dulceaţă şi putere, şi graiul oratorului, precum şi stilul scriitorului, pentru a face o lucrare între ascultători şi cititori, trebuie să fie plăcut şi puternic." (Gusti 1984, 233). Se insinuează aici interesul de mai târziu pentru valorile semnificantului. De interes este armonia imitativă şi onomatopeea, fără a se urmări mai îndeaproape nivelul fonetic.

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

2. Reţinem şi următoarele observaţii privind conceptul de „armonie": „Armonia stilului stă în aşezarea şi împărţirea cea potrivită a cuvintelor şi a frazelor. Ea cere ca zicerile să fie alese atât în privinţa sunetului cuvintelor, cât şi a potrivirei lor cu înţelesul cuvintelor ce exprimă ideea. În privinţa dintâi trebui ca să păzim *eufonia*, adică întrebuinţarea 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 vide*a; căci adesa întrebuire de vocale face cuvântarea moartă, neputernică şi lină; aseminea, ferindu-ne şi de acele ce vor cuprinde mai mult consunante sau şi silabe aspre, p.c.: *Piersici, meri, peri, pruni, aluni.* În privinţa a doua sau a potrivirei sonului cu ideea, armonia, a căria scop este de a îmblânzi şi a îndulci auzul, trebuie să se potrivească cu înţelesul zicerei şi cu firea lucrurilor înfăţoşate, întrebuinţând în unele din cuvinte tonuri mai puternice şi în altele mai dulci. Această nimerită potrivire naşte armonia imitativă, adică când sonul este întocmit asfel, că el ajunge o adevărată expresiune a obiectului sau ideei. *Tropot* este un cuvânt imitativ născut din mersul mai mult sau mai puţin repede al calului şi din efectul sunetului ce se produce auzului. *Freamăt* este efectul sunetului născut din mişcarea, clătinarea şi atingerea frunzelor e pe ramurile arburilor.[...] Armonia imitativă se numeşte 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 privinţa armoniei este defectuoasă [...]. Aseminea nu se cuvin a întrebuinţa două sau trei cuvinte, tot pentru acelaş lucru, căci aceasta ni dă peritologia, carea iarăşi vatămă armonia, lângezind-o sau înăsprind-o pre tare." (Gusti 1984, 237).

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

Em. Petrescu, în *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, este aceea de a supune obiectul descrierii de tip mimetic, iar legea de bază este *claritatea* şi univocitatea, care va fi înlocuită în canonul modernist de *ambiguitate şi plurivocitate* (Petrescu 1989). De altfel, modernitatea va înlocui structurile compatibile cu tot mai frecventele structuri incompatibile, o lege a evoluţiei canonice a poeziei fiind tocmai creşterea treptată a numărului unor astfel de asocieri, aşa cum o formulează poeticianul francez Jean Cohen, în *Structure du langage poétique:* „Asumându-ne pluralitatea, polimorfismul tradiţiei în spirit postmodern, prima noastră lirică cultă ni se prezintă ca o îmbarcaţiune plutind pe firul istoriei, după repere care, o vreme, ne-au dăruit sensul şi stabilitatea mişcării (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, şi nu a viziunii, evidenţiind soliditatea epistemei clasicizant-retorice în secolul al XIX-lea. Spicuim din Vasile Alecsandri:

„Şi a vântului mireasă/Lunecând pe iarba *verde*/Cu-al ei mire-n lumea *deasă*/ Ca un vis *frumos* se pierde; Muguraşii unde zace/Frunză *verde drăgălaşă* (*Vântul de miază-zi*); Şi pe ele se aşază bolta cerului *senină*/Unde luna îşi aprinde firul *tainic* de lumină; Fulgii zbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi *albi*/Răspândind fiori de gheaţă pe ai ţării umeri *dalbi* (*Iarna*)"; „În păduri trăsnesc stejarii! E un ger *amar*, *cumplit*!/ Stelele par îngheţate, cerul pare *oţelit*,/Iar zăpada *cristalină* pe câmpii strălucitoare/ Pare-un lan de diamanturi ce scârţâie sub picioare; Fumuri *albe* se ridică în văzduhul *scânteios*/Ca înaltele coloane unui templu *maiestos*,/Şi pe ele se aşază bolta cerului *senină*,/Unde luna îşi aprinde farul *tainic* de lumină." (*Miezul iernii*).

Natura se oferă netransfigurată: epitetele sunt ornante, 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 ornante, stereotipe, lipsite de capacitatea de a individualiza imaginea, fără acel fior al surprizelor asociative fecunde, instaurând izotopia luminozităţii şi strălucirii hibernale, reiterate şi de comparaţii şi epitet: *Fulgii zbor ca un roi de fluturi albi pe umerii dalbi ai ţării*, unde *dalbi* este iarăşi unul dintre epitetele „frecvente şi caracteristice" în lirica epocii, ca şi *dulce*, de altfel. Acesta din urmă, reînvestit semantic de Eminescu. Şi în alte texte peisajul este mimetic, însoţit de tipul de afectivitate specifică unui registru al înduioşării şi sensibilităţii romantice, căci trăirea este îmbrăcată şi ea în haină clasicizantă. „Este clar că asemenea epitete *stereotipe*, cu caracter *ornant*, adevărate clişee stilistice, sunt considerate mărci ale poeticităţii, utilizarea lor fiind simţită ca generatoare de eleganţă şi nobleţe expresivă în sens retoric, ceea ce arată faptul că se crede cu tărie în virtuţile intrinseci ale cuvântului. Epitetele se comportă ca nişte etichete poetice atribuite lucrurilor, dovadă a raţionamentului adânc, de substanţă, pe care se întemeiază această practică poetică. Codul ideologic şi retoric de valori culturale instituţionalizate ţine adesea locul unei veritabile experienţe imaginare a realului; poezia tradiţională evocă realul, dar fără să-l contrarieze, evocând simultan un anumit tip de scriitură ce prezintă astfel la nivelul figuraţiei poetice o remarcabilă şi adesea descurajantă unitate." (Oancea 1998, 182-183).

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

3. Apariţia canonului modernist în poezia română şi cele două „feţe" ale acestuia

3.1. Alexandru Macedonski. Vizionarism şi noua conştiinţă de sine a poeziei. Text şi metatext

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

Redăm din aceeaşi lucrare, *Semiostilistica*, următoarele observaţii privind poezia şi poetica macedonskiană: „Apărut în literatura română în plină ascensiune a eminescianismului, obsedat de miracolul eminescian, pe care îl simţim pulsând, polemic, în chiar noutatea operei lui, neînţelesul Macedonski, venit la timp şi, totuşi, pentru personalitatea lui umană, poate prea devreme, deschide pragul modernităţii poetice româneşti prin nevoia atât de caracteristic modernă de a medita asupra actului poetic.

Prefigurată de naturi speculative ca Novalis şi Poe, exemplar ilustrată de Baudelaire, ipostaza modernă a poetului critic (care jalonează drumul autoreferenţialităţii moderne a literaturii) o regăsim la Macedonski, al cărui efort teoretic se concentrează în mod semnificativ pentru discuţia de faţă în jurul întrebării, interogaţie esenţială pentru ideea de evoluţie 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 cunoaştere a obiectului poetic, ci, încercând să contribuie la studierea şi descrierea acestei cunoaşteri (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 intuiţii, nearticulate sistematic, dar fundamentale, realizarea unui nou mod de înţelegere a poeticului: antiretoric, ca substanţă, deci în totalitate, pe care-l putem concepe ca o primă negaţie a ceea ce Ion Barbu va numi poezia leneşă, cea, în epoca lui Macedonski, ieşită din recomandările cuminţi, vizând măsura şi cuviinţa, ale canonului clasic, reafirmate fără încetare la noi de numeroasele manuale româneşti de retorică." (Oancea 1998, 184-186).

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

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

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

„Se profilează treptat, odată cu apariţia unei noi viziuni asupra poeziei, aflate la antipodul idealului clasic al cuviinţei şi măsurii, susţinând ornamental un *mimesis* neproblematic, prima perspectivă conflictuală din istoria limbajului poetic românesc, o veritabilă revoluţie canonică. Se cristalizează acum două tipuri de normă: una conservativă, repetitivă, transmiţătoare de modele analogice, comportând paradigme şi virtualităţi relaţionale, susţinând, în acelaşi timp, o competenţă poetică cu caracter nivelator, deci previzibilă în toate articulaţiile ei, şi, nu mai puţin, coercitivă, preexistentă textului, din poetica clasică, şi o normă creativă incipientă, ce se prefigurează în interiorul unei stabilităţi generale şi masive, ce se va instituţionaliza şi ea în creaţia simboliştilor minori.

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

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 continuităţi, chiar când ea părea că se impusese definitiv. Direcţia poetică macedonskiană, dezvoltată în imediata vecinătate a creaţiei eminesciene, nu doar cronologic, ci în spiritul acesteia, prin sensul înnoitor care o străbate, conturând la noi un alt orizont de aşteptare (deci de percepere şi selectare a valorilor estetice), căruia totodată încearcă să-i corespundă, conţine germenii unei mutaţii, nu în raport cu poezia lui Eminescu (cum dorea de altfel Macedonski), ci cu un eminescianism epigonic, devitalizat.

Prin întreaga sa activitate (cea metapoetică şi cea poetică), Macedonski reprezintă în cultura noastră un punct nodal în înţelegerea modului însuşi în care se va face modernizarea literaturii române într-o perioadă când tradiţia 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 însăşi, terenul accidentat unde se confruntă structurile canonice tradiţionale cu noile practici poetice ale canonului modernist." (Oancea 1998, 186-188).

„Linia de dezvoltare modernă a lirismului (bazată pe creşterea gradului de imprevizibilitate sintagmatică şi deci pe deplasarea semnificaţiei 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 şi determinant, altfel spus impactul lor semantico-stilistic, anulează tot mai mult vechea independenţă a elementelor în contact. Sancţionarea anomaliilor textuale

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

pe care le impusese canonul clasic, cele care dau naştere ambiguităţilor 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 dovedeşte iremediabil ... prozaică. Poetica vederii este înlocuită de poetica vizionară, atent analizată de *Bousoño* şi axă hermeneutică a cărţii Ioanei Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*.

Una dintre cele mai interesante creaţii 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 simţite ca perimate convenţiile limbajului poetic figurat tradiţional, bazat pe asocieri stereotipe, fără capacitate transfigurativă, este poezia amintită anterior *Focul sacru*, din care reţinem ironia poetului care sancţionează o întreagă practică poetică, din unghiul conştiinţei unui nou tip de poeticitate: „Pretutindeni sunt parfume/Crini *suavi* sau roze *dalbe*/Vorbă ce-a fost născocită ca o rimă pentru *albe*! (...) Dacă vine apoi seara/ Dânşii scot ca din cutie/Stelele nenumărate, plus o lună *argintie*/ Plus un cer *senin* şi-n fine un zefir *armonios*/Îngânându-şi a lui voce cu pârâul *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 şi, odată cu el, contemporanii lui. Deşi 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 evoluţie canonică, modernă, pe care ne limităm a o sugera prin câteva spicuiri din opera acestuia, în care vizualitatea este dereglată în direcţia unui constructivism poetic de natură vizionară, ca în acest fragment din *Rondelul de aur: Căldură de aur topit/Şi pulbere de-aur pe grâne/Ciobani şi oi de-aur la stâne/Şi aur pe flori risipit*, unde circularitatea însuşirii, prin transferul atributiv[3], estompează contururi pentru a se impune cu o intensitate ţintind spre esenţializare, spre acea explozie de lumină ce invadează scena textului. O logică internă, poetică, de care era atât de conştient poetul, cum demonstrează articolul său despre logica poeziei, anulează incompatibilitatea asocierilor (*căldură de aur, ciobani de aur*), în acord cu o rafinare a sensibilităţii. ... Epitetul se textualizează, obliterând referentul şi declanşând, odată cu percepţia sinestezică, o mişcare semantică reverberând, prin reiterarea acordurilor sonore ale figurii, în planul semnificantului. Natura se oferă unei captări imaginare, silind-o să fie puţin 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 cunoaştere, o cunoaştere vizionară.” (Oancea 1998, 192-194).

Complicarea semiozei poetice se realizează şi 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 şi lilà*”. Violetul simbolist, *lilà*, cum natura nu mai fusese văzută până atunci, intră în acord, la distanţă, printr-o accentuare inedită: *li-là*, cu *là* din finalul primului vers. Textul transmite, astfel, ecouri

3. A se vedea şi versurile: „De roze e *beată* grădina/Cu tot ce se află imprejur/E *beat* şi cerescul azur,/ Şi zâzâie, *beată*, albina.;/Se clatină parcă lumina,/Un tunet e *simplu* murmur. --/De roze e *beată* gradină; 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, aşteptându-mi regina... -/De roze e *beată* grădina.” (Rondelul beat de roze). De asemenea, pentru ideea de transfer atributiv, a se vedea Oancea 1982, 1999.

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila” Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

sonore, el funcţionând ca o unitate picturală, dar şi muzicală, semioza devine mai complexă, fără să afecteze claritatea, clamată de poetica clasică. Opacizarea modernă a sensului, ambiguizarea lui va urma alte drumuri în poezia românească. Deocamdată ea apare la Eminescu printr-o tulburătoare alianţă cu transparenţa textuală. Canonul modernist vine – la noi – prin Macedonski, din zona experienţelor poetice de sorginte europeană, cu aluviuni ce pot fi cu uşurinţă 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 reuşită stilistică macedonskiană, în spiritul poeticii sale. Astfel, semnificatul şi semnificantul fuzionează, susţinând 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 şi 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 şi o nouă formulă, cea a rondelului.

Se poate observa din aceste câteva exemple mutaţia pe care a produs-o Alexandru Macedonski în poezia românească a secolului al XIX-lea, mutaţie de natură textuală şi metatextuală, o adevărată ruptură pe firul neîntrerupt al evoluţiei canonice a poeticităţii.

3.2. „Insularitatea" modernităţii emienesciene

Modernitatea creaţiei eminesciene, insidioasă şi atât de complexă, nu se reclamă de la mari mişcări 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, şi rafinamentul ei, de dezvoltări speciale, pe care nu le vom realiza aici.

Alianţa dintre transparenţă (principiul fundamental al poeticii clasice) şi ambiguitate (principiul fundamental al poeticii 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 Friendrich, *Structura liricii moderne* (1998). Eminescianismul reprezintă un mare capitol al canonului modernist al poeticităţii 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 şi la Alecsandri şi la Macedonski, îşi pierde contururile ei mimetic-reprezentative şi un vizionarism lipsit de mari surprize transfigurative devenind o lume autarhică a unui mister cosmic, primordial, susţinând, în plan poetic, suprema biruinţă estetică a poeziei moderne: simbioza dintre semnificant şi semnificat, altfel spus înfrângerea arbitrarului semnului lingvistic. Cerul nopţii, unde se mişcă iubita poetului, moartă, mişcare 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 (semnificaţii ale aurului în gândirea arhaică). Iată cele două versuri din *Mortua est*: „*Când torsul s-aude l-al vrăjilor caer/Argint e pe ape şi 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 relaţie subliminală cu *vrăjile*

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

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

Este o natură vizionară, care este purtătoare a unei purităţi orfice a lirismului, în care se aude torsul cosmic, ce acompaniază o strălucire în noapte, aproape spectrală. Distanţa faţă de tradiţie este imensă. Evoluţia canonică a poeticităţii, 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 şi miroasă:/Şi verzile lanuri se leagănă-n lună/Şi lacuri cadenţa cântărilor sună*.” „Dincolo de timp, universul eminescian, esenţial muzical, insinuant şi elegiac, deschis asemenea unei imense stări poetice sinestezice altor registre – pictural, cromatic şi olfactiv, nu prin „dereglarea” rimbaldiană a tuturor simţurilor, ci prin ridicarea mallarméană la puterea lirei, ni se oferă mereu şi mereu, ca o chintesenţă de frumuseţe ireală şi eternă.” (Oancea 2001, 44), în care verdele lanurilor, legănate în lumină selenară (un altfel de verde decât în poezia tradiţională, 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 şi complicarea actului hermeneutic[4], spre o densitate de sensuri pe care Eminescu o introduce în poezia românească.

Cele două feţe ale canonului modern măsoară marea evoluţie a poeticităţii 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 afirmaţia lui Dimitrie Gusti: „[...] Este de luat aminte a nu face (stihurgicul, n.n.) metafora pre sumeaţă” şi „Poezia este nelogică într-un mod sublim”, aparţinând lui Alexandru Macedonski, avem un întreg secol de poezie românească, ce se subordonează la două tipuri de perspective canonice, cea clasicizant-mimetică şi cea modernă, vizionară, jalonată de câteva metatexte semnificative şi de câteva experienţe poetice care demonstrează modul în care canonul dominant este subminat de tulburătoarea apariţie a eminescianismului. Receptarea şi producerea poeziei, pe fundalul metatextual realizat de numeroasele retorici, poetici, stilistici, din care se remarcă *Retorică pentru tinerimea studioasă* a lui Dimitrie Gusti, şi cu inserţii clasicizante în gândirea maioresciană despre poezie, atestă modul de instituire a

4. Viziunea clasicizant-retorică specifică epocii barează drumul spre înţelegerea noutăţii creaţiei eminescine. Astfel, I. Suchianu, în *Noţiuni de stil şi compoziţiuni*, Bucureşti, 1898, p. 24, comentând versurile: „Ş-atunci Memfis se înalţă 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 sprijină pe preceptele poetice ale retoricii: „moderaţia, măsura şi prudenţa”, în construcţia lumii textuale. O apreciere entuziastă şi exclamativă pe care o întâlnim la Eduard Gruber, în *Stil şi gândire*, Iaşi, 1888, înlocuieşte exegeza acestui stilistician fără concepte, atunci când spune, citând din Călin: „Priviţi-o ... E o poezie pe care limba omenească zadarnic se ispiteşte a o gungăni” (p. 34). Fie că este vorba de un entuziasm naiv sau de limite ale înţelegerii, Eminescu rămâne, de fapt, în această primă etapă, insuficient înţeles. O barieră epistemologică împiedică accesul la ceea ce s-a numit revoluţia poetică eminesciană în literele româneşti.

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila” Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

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

Bibliografie

Alecsandri, Vasile. 2007. *Pasteluri şi 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/letterefilosofia/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 şi ierarhii*, in „Viaţa 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*. Ediţie, prefaţă, glosar şi bibliografie de Ecaterina şi Alexandru Teodorescu. Bucureşti: Editura pentru Literatură.

Bousoño, Carlos. 1975. *Teoria expresiei poetice*. Traducere de Ileana Georgescu. Tălmăcirea versurilor de Veronica Porumbacu. Studiu introductiv de Mircea Martin. Bucureşti: Editura Univers.

Bloom, Harold. 1998. *Canonul occidental. Cărţile şi şcoala epocilor.* Traducere de Diana Stanciu. Postfaţă de Mihaela Anghelescu Irimia. Bucureşti: Univers.

Ciocârlie, Livius. 2003. *Canonul este **une auberge espagnole***, in *Canon şi canonizare*. Sub îngrijirea lui Marin Mincu. Constanţa: Pontica, p. 25-27.

Constantinovici, Simona. 2006. *Spaţiul dintre cuvinte. Polifonii* stilistice. Timişoara: Editura Universităţii de Vest.

Cornea, Paul. 2003. *Canon et bataille canonique*, in *Canon şi canonizare*. Sub îngrijirea lui Marin Mincu. Constanţa: 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. Prefaţă şi postfaţă de Radu Toma. Bucureşti: Univers.

Eminescu, Mihai. 1984. *Poezii*. Prefaţă de Zoe Dumitrescu Buşulenga. Tabel cronologic de Ion Creţu. Bucureşti: Editura Eminescu.

Friedrich, Hugo. 1998. *Structura liricii moderne: de la mijlocul secolului al XI-lea până la începutul secolului al XX-lea*. În româneşte de Dieter Fuhrmann. Prefaţă de Mircea Martin. Bucureşti: 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.llti.lt/failai/e-zurnalai/SLL18/XVIIIstr23-29.pdf.

Gruber, Eduard. 1999. *Stil şi gândire*. Încercare de psihologie literară. Iaşi.

Gusti, D. 1984. *Ritorică pentru tinerimea studioasă*. Ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi indice de nume de Mircea Frînculescu. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception.* Traduction de l'allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard.

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)

Ivanovitch, Alexandra. 2013. *Bible et littérature: d'un canon l'autre*, in „Comparatismes en Sorbonne. De(-construire) le canon", 4, p. 1-15. Disponible online la http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue4/2_IVANOVITCH_Bible_TEXTE.pdf.

Macedonski, Alexandru. 1946. *Opere*, IV. Articole literare şi filosofice (Însoţite de bibliografia litearră a lui Al. Macedonski). Ediţie critică cu studii introductive, note şi variante de Tudor Vianu. Bucureşti: Editura pentru Literatură şi Artă.

Macedonski, Alexandru. 1981. *Poezii*. Antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Augustin Pop. Cluj-Napoca: Dacia.

Manolescu, Nicolae. 1987. *Despre poezie*. Bucureşti: Cartea românească.

Marino, Adrian. 1967. *Opera lui Alexandru Macedonski*. Bucureşti: 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 şi valorile*. Disponibil online la http://www.anpro.ro/html/date/s10_2009_comunicari.pdf.

Oancea, Ileana. 1982. *„Transferul atributiv" şi semnificaţia sa pentru semantica şi sintaxa epitetului în poezia modernă*, in „Studii şi cercetări lingvistice", Bucureşti, XXXIII, nr. 1.

Oancea, Ileana. 1988. *Istoria stilisticii româneşti*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Oancea, Ileana. 1998. *Semiostilistica. Unele repere*. Timişoara: Excelsior.

Oancea, Ileana. 1999. *Poezie şi semioză*. Timişoara: Marineasa.

Oancea, Ileana. 2001. *Eminescu, l'univers du texte*, in Atti del convegno internazionale „Mihai Eminescu", Venezia, 18-20 maggio, 2000. Iaşi: Editura Universităţii „Al. I. Cuza.

Oancea, Ileana. 2015. *Le Miracle eminescien: transparence et ambiguïté. Une sémiose paradoxale*, in „Studia Universitatis Babeş-Bolyai", vol. 60, nr. 4, p. 33-42.

Oancea, Ileana, Obrocea, Nadia. 2010. *Anagramele lui Mihai Eminescu*, în „Analele Universităţii de Vest din Timişoara", Seria Ştiinţe Filologice, XLVIII, p. 202-216.

Oancea, Ileana, Obrocea, Nadia. 2011. *Ne-nţeles rămâne gândul...*, în *Text şi discurs. Omagiu Mihaelei Mancaş*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti, p. 365-373.

Retorică românească. Antologie. Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Mircea Frânculescu. 1980. Bucureşti: Minerva.

Petrescu, Ioana Em. 1989. *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*. Cluj-Napoca: Dacia.

Simion, Eugen. 1980. *Dimineaţa poeţilor. Eseu despre începuturile poeziei române*. Bucureşti: Cartea Românească.

Simuţ, Ion. 2003. *Un canon literar defineşte o operă*, in *Canon şi canonizare*. Sub îngrijirea lui Marin Mincu. Constanţa: Pontica, p. 114-116.

Suchianu, I. 1898. *Noţiuni de stil şi compoziţiuni.* Bucureşti.

Zamfir, Mihai. 1976. *Retorica poeziei romantice româneşti*, în *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc (1830-1870*). Bucureşti: Editura Academiei.

BDD-A28946 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.81 (2026-10-10 23:58:09 UTC)