

Adrian Marino



**DINTR-UN DICȚIONAR
DE IDEI LITERARE**

Universitatea Babeș-Bolyai
Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga”

ADRIAN MARINO

**DINTR-UN DICȚIONAR
DE IDEI LITERARE**

**Ediție și text îngrijit de
Florina ILIS și Rodica FRENȚIU**

Argonaut
Cluj-Napoca
2010

Seria :
Literatura

MARINO, Adrian

Dintr-un dicționar de idei literare / Adrian Marino ;
Ediție întocmită de Florina Ilis, Rodica Frențiu. – Cluj-
Napoca : Argonaut, 2010. -24 cm ; 310 p.

ISBN 978-973-109-253-9

I. Frențiu, Rodica

016:929 (Marino, A.)

**This work was supported by CNCSIS – UEFISCSU, project
number ID 2444, PNII/Idei 2008.**

© Autorii, 2010

Editura Argonaut
Cluj-Napoca
Str. Ciucaș 5/15
Tel./Fax: 040-264-425626
0746-752191; 0740-139984
www.editura-argonaut.ro

Consilier editorial atestat: Emil POP

Editură acreditată CNCSIS din 2002

CUPRINS

Studiu introductiv	IX
Notă asupra ediției	XIX

Dicționar de idei literare

Pentru un Dicționar de idei literare	3
Critica și filozofia	9
Critică și semnificație.....	23

H

Hermeneutica literară. Începuturi (I).....	39
Hermeneutica literară. Începuturi (II)	44
Hermeneutica literară. Începuturi (III).....	48
Hermeneutica literară. Începuturi (IV).....	52
Limitele metodei hermeneutice.....	55
Pentru o hermeneutică românească (I).....	62
Pentru o hermeneutică românească (II).....	68

L

Limbajul (I)	75
Limbajul (II).....	90
Lirism. Distanța lirică	105

Literatura. Începuturile ideii de literatură	111
Literatura comparată	127
Literatura universală.....	143

M

Modelul literar. Începuturile modelului literar.....	155
Modern (I)	161
Modern (II).....	175
Modernul și evoluția conștiinței literare (I)	189
Modernul și evoluția conștiinței literare (II)	195
Modernul și evoluția conștiinței literare (III).....	202
Modernismul (I)	208
Modernismul (II).....	210

N

Narațiune și istorie	213
----------------------------	-----

S

Semantica ideii literare.....	219
Sistemul literar. Logica sistemului literar	225
Spiritul comic	232
Spiritul critic (I).....	238
Spiritul critic (II)	246
Structura (I)	257
Structura (II).....	265

T

Teatral sau dramatic275

U

Umanismul azi, agonie sau renaștere spirituală?283

STUDIU INTRODUCATIV

În 1973, apariția *Dicționarului de idei literare* (A-G) reprezenta pentru cultura română o adevărată premieră. Dicționarele apărute anterior, *Dicționarul de terminologie literară* (1970) sau *Dicționarul de estetică generală* (1972), nu puteau rivaliza nici cu anvergura teoretică și sistemică a lucrării lui Adrian Marino și nici nu se puteau compara în privința dimensiunii documentare și culturale cu *Dicționarul de idei literare*. În „Studiul introductiv” la *Dicționar*, Adrian Marino admite faptul că au existat în critica românească tentative similare, dar că acestea, din diferite considerente, nu au putut fi finalizate și concretizate în volume propriu-zise. De necesitatea unui astfel de dicționar a fost convins și esteticianul Tudor Vianu, acesta inițiind în revista ***Simetria*** o rubrică specială, *Dicționar*, la care vor mai colabora, cu unele articole, și alți critici. Această încercare s-a limitat, din păcate, numai la paginile revistei ***Simetria***. Mai târziu, în 1966, Vladimir Streinu pledează și el pentru un *Dicționar al criticii literare*, dar fără a demara propriu-zis vreun proiect critic.

Primul demers, concretizat într-un volum de sine stătător, l-a reprezentat *Dicționarul de terminologie literară*, publicat în 1970 la Editura Științifică, avându-l drept coordonator pe Emil Boldan. Îi va urma doi ani mai târziu *Dicționarul de estetică generală*, publicat la Editura Politică. Ambele dicționare reprezentau rodul muncii unor colective bine încheigate de cercetători, care lucrau într-un cadru instituționalizat, organizat. *Dicționarul de estetică generală*, de pildă, a fost elaborat de către 26 de cadre didactice, precum și cercetători de la Institutul de Filozofie. Văzut și din acest punct de vedere, al unei lucrări cu autor unic, *Dicționarul de idei literare* reprezenta o altă premieră notabilă pentru lumea culturală românească. Încă din prefață, Adrian Marino subliniază, cu un orgoliu intelectual care-i era propriu, că „nașterea” *Dicționarului* nu se datora nici unei comenzi editoriale, reprezentând nimic altceva decât rodul unei opțiuni și libertăți interioare, asumate: „Critica ideilor literare nu s-a născut și nu este profesată în regim de obligație sau comandă editorială. [...] Nimeni nu ni l-a impus, dirijat, sau *inspirat* într-un fel oarecare. [...] De altfel, nici

una din cărțile noastre n-au decurs din alte obligații decât ale propriei lor necesități (și deci libertăți) interioare.”¹ Caracterul polemic al acestor afirmații este absolut evident și nu mai are nevoie de nici un comentariu. Totuși, nu putem să nu atragem atenția asupra faptului că, în acea epocă, un astfel de discurs, polemic, deschis și foarte personal, nu era chiar unul dintre cele obișnuite. Cu siguranță că, pentru a trece de „furcile caudine” ale cenzurii, Adrian Marino a trebuit să facă și unele concesii, una dintre acestea, vizibilă pentru oricine, o reprezintă chiar citatele din Lenin, citate care, în manuscrisul lucrării, existent în arhiva documentară de la Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga” din Cluj, nu apar nici măcar menționate (semn evident că Marino nu se gândise la „împănarea” discursului său cu citate din clasicii marxiști).

Dacă în peisajul critic românesc, Adrian Marino nu-și găsește precursori, în ceea ce privește critica europeană existau câteva categorii de dicționare de la care criticul român se revendică. Adrian Marino își înscrie *Dicționarul* într-o tradiție reprezentată de lucrarea binecunoscută a lui Henri Mounier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961). Față, de acest dicționar, căruia Marino îi recunoaște meritele, criticul nostru remarcă și o serie de deosebiri ce decurg fie din obiective sau metodă, fie din stil. Astfel, spre deosebire de *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, stilul *Dicționarului de idei literare* nu este unul „retoric”, ci „estetic”, iar metoda de analiză este „critică” și nu „pozitivist-scientistă”. Un alt dicționar menționat de Adrian Marino este *Dictionnaire international des termes littéraires*, dicționar aflat la vremea aceea în curs de elaborare, dar cu a cărui concepție și metodă criticul român era deja familiarizat. Discutând comparativ, din punctul de vedere al metodei, Marino recunoaște o oarecare apropiere în intenții față de dicționarul coordonat de Robert Escarpit, dar față de schema de lucru a acestuia, una de tip lexicografic-enciclopedic, autorul român alege o schemă mai personală, interpretativă și critică. Marino preferă să renunțe la etimologiile și echivalențele lingvistice internaționale, punând accent mai ales pe „analiza semantică și istorică chiar în corpul articolului”².

Fără existența propriu-zisă a unor modele de lucru consacrate, Adrian Marino s-a văzut nevoit să atingă un domeniu nou de cercetare,

¹ Adrian Marino, *Pentru o „nouă critică”: Critica ideilor literare*, în *Dicționarul de idei literare*, București: Editura Eminescu, 1973, p. 2.

² *Ibid.*, p. 26.

cu un obiect și o metodă proprie și, prin critica de idei literare pe care o impune, să delimiteze „un teritoriu specific, nedefinit și neexplorat în mod specific de nici o altă formă de critică”³. Definind *noua* critică, Marino își propune să promoveze un program critic *inedit* și să experimenteze o metodă de analiză care să îmbine caracteristicile mai multor discipline: istorie literară, critică literară și estetică. Dar, o astfel de îmbinare, oricât ar fi fost ea de armonioasă, presupunea, în plus, o necesară sistematizare critică și, prin interpretare, o verificare și validare concretă a metodei de analiză critică. Dificultățile de metodă, acuzate de Adrian Marino, nu puteau fi depășite decât oarecum în detrimentul „originalității” interpretării sau a subiectivismului critic cu care polemizează de pe pozițiile „spiritului critic” de la care se revendică. În fond, aplicarea unei metode unice de analiză și o anumită consecvență a structurii unitare a conținutului reprezintă cerințe minime în vederea elaborării oricărui tip de dicționar. Sacrificând stilul în favoarea construcției sau „subiectivismul” interpretării în favoarea rigorii și disciplinei documentare, Adrian Marino rămâne consecvent principiilor de la care a pornit în redactarea *Dicționarului* pe tot parcursul cercetării.

Și totuși, în ciuda unui anumit dogmatism sau didacticism care transpar uneori din paginile lucrării, Marino afirmă că preocuparea sa pentru critica literară se datorează întâi de toate „plăcerii de a face critică”⁴, afirmație ce-l îndreptățește să invoce *epicureic* și o anumită *satisfacție* în planul cunoașterii. Pe de altă parte, Adrian Marino recunoaște că nu poate rămâne indiferent față de problema „clarificării terminologice”, exigență pe care, la vremea respectivă, o reclama întreg domeniul criticii literare, ceea ce reprezenta pentru autorul *Dicționarului* un motiv în plus pentru a răspunde unei astfel de provocări. Marino deplânge faptul că formularea anumitor concepte suferea de „vicii congenitale”, rostul criticii ideilor literare fiind tocmai acela de a combate „această fatalitate semantică”, situată sub semnul aproximației, lacunei și contradicției”.⁵ Plăcerea de a face critică din nevoia de cunoaștere, precum și dorința de a contribui la modernizarea și evoluția criticii literare românești reprezintă așadar pentru Adrian

³ Ibid., p. 1.

⁴ Adrian Marino, *Pentru o „nouă critică”: Critica ideilor literare*, în *Dicționarul de idei literare*, București: Editura Eminescu, 1973, p. 2.

⁵ Ibid., p. 10.

Marino singurele „comenzi” cărora li se datorează apariția acestei lucrări singulare în peisajul critic al anilor '70.

Cum era și firesc, *Dicționarul de idei literare* a suscitât nenumărate discuții și polemici în presa vremii, seria impresionantă de cronici sau recenzii⁶ dovedind interesul major pentru o încercare de asemenea anvergură. Mircea Martin saluta cu entuziasm reverențios apariția *Dicționarului*, subliniind faptul că reușita lui Adrian Marino reprezenta „le triomphe d'une ascèse intellectuelle et d'une production à cadence régulière en passe de devenir, sinon exemplaire, du moins notoire”.⁷ Fără îndoială, la vremea respectivă, entuziasmul lui Mircea Martin era unul pe deplin justificat. Dacă marea majoritate a cronicilor sau recenziilor cădeau de acord asupra faptului că publicarea *Dicționarului* reprezenta un câștig pentru cultura și critica românească, în privința discutării concepției sau a metodei de analiză a ideilor literare, părerile erau împărțite.

Astfel, dacă pentru Duicu Serafim, redactorul publicației *Steaua roșie*, *Dicționarul* reprezenta o lucrare monumentală⁸, pentru Florin Mihăilescu, de pildă, *Dicționarul*, deși este una din „operele cruciale ale disciplinei noastre intelectuale”⁹, trebuie, totuși, primit și analizat cu luciditate: „De aici însă și până la a cădea într-un extaz apologetic anihilant rămâne o distanță pe care luciditatea spiritului critic o respinge principial.”¹⁰ Luându-și această distanță critică față de *Dicționar*, Florin Mihăilescu analizează atât viziunea, cât și tehnica de lucru a autorului. În privința viziunii, Florin Mihăilescu găsește dicționarul prea *encyclopedic*, autorul este prea *erudit* (pentru o asemenea sarcină), considerând că „interesul investigației și al dialogului ideolo-

⁶ S-au publicat 69 de cronici și recenzii, în cele mai diverse publicații literare și de cultură ale vremii. Au scris, printre alții: Al. Călinescu, Alexandru Dobrescu, Romul Munteanu, Nicolae Balotă, Mircea Martin, Zaharia Sângeorzan etc. În publicații străine au recenzat *Dicționarul*: Thomas Amherst Perry, Emmerich Reichrath, Galdi Lászlo, Maurice Nadeau, buni cunoscători ai culturii și literaturii române.

⁷ Mircea Martin, *Adrian Marino, Dicționar de idei literare I, A-G* (București, Ed. Eminescu, 1973), în *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1, 1973, p. 91.

⁸ Duicu Serafim, *Dicționarul de idei literare - o lucrare monumentală*, în *Steaua roșie*, nr. 80, 1973, p. 3.

⁹ Florin Mihăilescu, *Adrian Marino: Dicționar de idei literare*, în *Viața românească*, an. XXVI, nr. 7, 1973, p. 143.

¹⁰ Ibid.

gic ar trebui deplasat către sistemul de gândire și interpretare”¹¹, în sensul că acumularea de date riscă să oculteze interpretarea propriu-zisă. Florin Mihăilescu mai remarcă spiritul polemic al lui Marino, recunoscând în polemica *implicită sau explicită* a acestuia o atitudine față de ceea ce Marino reproșează criticii literare românești, și anume, neoimpresionismul jurnalistic. Într-un cuvânt, Florin Mihăilescu „atacă” exact principiile de la care se revendică Adrian Marino și pe care acesta le susține cu tărie: profesionalismul critic, erudiția și anvergura teoretică. Critica lui Florin Mihăilescu mai relevă un anume dezechilibru între documentarea excesivă a *Dicționarului* și intenția de sinteză a autorului, intenție care nu întotdeauna e dusă la bun sfârșit.

Un moment important în ceea ce privește felul în care a fost perceput și receptat în epocă *Dicționarul de idei literare* îl reprezintă și masa rotundă¹², organizată de revista *Tribuna* din Cluj. Interesant este faptul că alături de criticii literari, cum ar fi: Ion Vlad, Mircea Zăciu, Mircea Popa, Radu Mareș, Valentin Tașcu, Ion Marcoș, Constantin Cubleşan, Ion Lungu, Kantor Lajos, Aurel Sasu, Nicolae Prelipceanu, Vasile Igna, Marcel Runcanu sau Constantin Zărnescu au participat și doi cunoscuți scriitori: D.R. Popescu și Augustin Buzura. Parcurgând numărul din *Tribuna*, dedicat *Dicționarului*, se poate remarca faptul că, în ciuda diferențelor de opinii, discuțiile au fost extrem de interesante și de incitante, ceea ce dovedește, în general, un interes major față de problemele criticii literare și, în special, un interes aparte față de „noutatea” lucrării lui Marino.

Dacă Mircea Zăciu pune accentul pe „nervul polemic” al autorului, plasându-l pe Adrian Marino în linia marilor critici români a căror caracteristică o reprezintă spiritul critic și polemic, Augustin Buzura admiră tocmai „afirmarea liberă a convingerilor, fără echivo-curi, fără falsa și găunoasa politețe a celor slabi ori nestăpîni pe argumente și pe cuvinte, într-un limbaj extrem de viu, proaspăt, elegant”¹³. Pe de altă parte, alți critici, cum ar fi Mircea Popa, remarcă absența unor termeni din dicționar, criteriile de selecție ale termenilor reprezentând pentru autor o problematică la care s-a revenit mereu, fiind intens dezbătută în mediile critice.

¹¹ Ibid, p. 145

¹² *Masă rotundă: Adrian Marino, Dicționar de idei literare*, în *Tribuna*, nr. 15, 1973, p. 7-9.

¹³ Ibid., p. 7.

Pentru a răspunde multor întrebări sau observații, dar și în vederea elaborării teoretice a modulului de funcționare a mecanismul *criticii de idei literare*, Adrian Marino a publicat, un an mai târziu, *Critica ideilor literare*, care reprezintă și o „deconstruire” sistemică a metodei de analiză și de interpretare a ideilor. Astfel, va declara Adrian Marino: „[...] cartea de față nu este numai teoria unei metode, ci și produsul unei metode, al unei hermeneutici concrete, aplicate sistematic unui nou obiectiv: ideea literară, urmată de exegeza sa specifică: critica ideilor literare”¹⁴. Acest volum, urmând *Dicționarului*, reprezintă, admite Marino, „un mic discurs al metodei critice”. În fond, conceperea *Dicționarului de idei literare* s-a realizat în paralel cu punerea la punct a metodei critice de analiză. Dacă obiectul specific al criticii ideilor literare îl constituie „ideea literară”, atunci fiecare din cei 28 de termeni ai *Dicționarului* nu sunt altceva decât „idei literare”, studiate din perspectiva „noii” critici. Prin *idee literară* Adrian Marino înțelege o „denumire convențională pentru totalitatea fondului sau conținutului teoretic al literaturii”¹⁵. Astfel, fiecare *idee literară*, concepută ca un termen de dicționar, a fost studiată și analizată urmând aceeași metodă și supunându-se aceleiași tip de investigare critică, fapt ce-l îndreptățește pe Adrian Marino, care constată funcționalitatea demersului, să reconstituie o „nouă” disciplină de cercetare.

Critica ideilor literare ca disciplină s-a născut, afirmă Marino cu convingere, dintr-o *hotărâtoare experiență personală*, din dorința și din „necesitatea de a asuma, altfel, actul critic, de a dezvolta și, în același timp, de a depăși o serie de premise și jaloane puse în *Introducere în critica literară*”¹⁶. Constatând, în sfera istoriei literare, dar și a esteticii tradiționaliste, o *dezordine și o dezorientare* terminologică, Marino încearcă, în spiritul „criticii noi”, scientiștă și riguroasă, să redeschidă, dintr-o perspectivă modernă, dezbateră clarificării conceptuale și, printr-o disciplinare sistematică a definirii noțiunilor și conceptelor, să confere și domeniului literar un plus de consecvență și rigoare metodologică. Critica ideilor literare își propune, afirmă Marino, să combată orice „fatalitatea semantică”, chiar cu riscul asumat de a

¹⁴ Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Cluj: Editura Dacia, 1974, p. 5-6.

¹⁵ Adrian Marino, *Pentru o „nouă critică”: Critica ideilor literare*, în *Dicționarul de idei literare*, București: Editura Eminescu, 1973, p. 34.

¹⁶ Ibid. p. 1.

deveni dogmatică sau didacticistă. Critica ideilor literare, consideră entuziasmul ei adept, se situează „la confluența criticii, esteticii, istoriei literare și istoriei ideilor literare, într-un cadru general de istorie a ideilor”¹⁷. Această proximitate cu discipline care, fiecare în felul lor, analizează și interpretează opera literară, presupune din partea celui ce practică critica ideilor literare „o competență multiplă și bine organizată”. Astfel, criticul ideilor ar trebui să fie, consideră Marino, un „critic total”, în personalitatea căruia să se asocieze finețea *omului de gust*, viziunea unui *ideolog*, rafinamentul unui *estet* și competența unui *istoric*, fiind, concomitent, capabil „de lecturi clasice și moderne, fără pedanterie și fără superficialitate”.¹⁸ Aceste competențe și exigențe ale criticului de idei literare pot fi sesizate cu ușurință în metoda de lucru a lui Adrian Marino. Când caracterizează criticul de idei literare, Marino are în vedere idealul de critic la care el însuși tinde. Autodisciplina severă și educația riguroasă l-au ajutat să se identifice cu idealul promovat și să continue pe drumul pe care singur și l-a croit.

În *Critica ideilor literare*, manualul său de metodă, Adrian Marino revine și insistă asupra înțelegerii *ideii literare*, ale cărei semnificații le dezvăluise numai parțial în *Dicționar*. Respingând „nominalismul”, Marino consideră că *ideile literare* nu sunt simple *nomina* („semne convenționale pentru realități artistice”), susținând că, înainte ca un anumit concept să se impună conștiinței, au existat fenomene și idei care l-au precedat și care, ulterior, atunci când conceptul (ideea literară) s-a fixat, a pătruns și în limbajul critic: „Nu conceptul instituie ideea literară, ci ideea literară se instituie în concept, care doar fixează, clarifică și potențează un moment dintr-un lung proces de maturare estetică-literară”.¹⁹ Cu atât mai mult, susține Marino, acest lucru poate fi argumentat și prin aceea că se observă, „chiar și după apariția conceptului, cum conținutul continuă să se modifice”²⁰. Exemplul prin care Marino argumentează această observație este conceptul de *realism*. Au existat, desigur, și înaintea curentului propriu-zis, manifestat la sfârșitul secolului al XIX-lea elemente de realism în literatură sau artă, tot așa cum și după încetarea acestui

¹⁷ Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Cluj: Editura Dacia, 1974, p. 21.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Pentru o „nouă critică”: *Critica ideilor literare*, op. cit., p. 35.

²⁰ Ibid.

curent se va mai vorbi în literatură de noi tendințe ale unei estetici realiste aflate într-o continuă re-afirmare. O idee similară, demonstrată printr-o impresionabilă bibliografie, era susținută și de Auerbach în celebrul său *Mimesis*.

Cum procedează Adrian Marino atunci când definește un termen sau concept literar, *ideea literară*, în speță? Ce este, în fond, o idee literară? *Ideea literară*, susține criticul, se prezintă ca „un sistem constituit dintr-un nucleu, sensul său central, programatic (*arhetipul* ideii), de maximă densitate și potențialitate semantică, și o grupare de sensuri convergente, derivate, asociate sau marginale, tot mai elastice și inevitabil interferente cu alte idei apropiate sau asociate”.²¹ Astfel, în scopul definirii cât mai precise a unui concept literar, Marino procedează la o *arheologie* a cunoașterii acestuia, elaborând un fel de *biografie a ideii* (sintagmă care va reveni câțiva ani mai târziu în preocupările lui Marino) și, încercând să epuizeze toate sensurile termenului, să ajungă la „sistemul” de semnificații al acestuia.

Deși studiul *Pentru o „nouă critică”: critica ideilor literare*, publicat la începutul *Dicționarului de idei literare* prezintă foarte sistematic modul de funcționare a „noii” critici, adevăratul manual al criticii promovate de Marino l-a constituit totuși *Critica ideilor literare*, apărută la un an de la publicarea *Dicționarului*.

Faptul că Adrian Marino a parcurs cu mare atenție toate cronicile dedicate *Dicționarului* sau că, cel puțin, a intuit anumite reproșuri care i se puteau aduce o dovedește și consecvența cu care răspunde unor observații, dintre care cea mai des întâlnită era aceea de „erudism”: „În orice caz, istorismul excesiv, erudiția prea copleșitoare sînt străine esenței metodei noastre, cu afinități mai curînd „eleate”, „moderne” trecute prin filieră și disciplină „clasică”.²² Parcurgând lista bibliografică de la sfârșitul volumului se poate aprecia vastitatea muncii de documentare și de cercetare întreprinsă de Adrian Marino, studiile străine dedicate fenomenelor studiate abundă, creînd impresia (reală, de altfel), că nimic n-a fost lăsat pe dinafară sau la voia întâmplării. Dar, dincolo de erudismul inerent, cheia de boltă, declară Adrian Marino, o reprezintă „noțiunea de model, conceput în cele din

²¹ Ibid.

²² Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Cluj, Ed. Dacia, 1974, p. 231.

urmă ca un loc geometric al esteticii, criticii și istoriei ideilor literare, ca o sinteză completă, concret-dialectică.”²³

Că metoda de analiză concepută de Adrian Marino îmbină estetica, critica literară și istoria ideii literare se poate cu ușurință sesiza și din felul în care analizează fiecare idee literară integrată în *Dicționar*, atunci când are în vedere evoluția istorică a ideii, contextul în care se manifestă, precum și dimensiunea estetică a acesteia. Deși, la prima vedere, metoda de analiză a lui Marino pare oarecum rigidă și reductivă, la o privire mai atentă, aceasta își dovedește pe deplin eficacitatea, epuizând, atunci când erudiția istorică și analiza critică sunt dublate și de calitatea hermeneutică a interpretărilor, toate sensurile conceptului analizat. Unul dintre cele mai reușite articole de dicționar ni se pare a fi cel dedicat *avangardei*.

Pe de altă parte, volumul *Critica ideilor literare* va face trecerea necesară, înspre ceea ce Marino va urmări mai târziu, și anume, ideea literară în devenirea ei, analizată din perspectiva hermeneuticii ideilor literare. Fără să se lase sedus de toate aceste descoperiri ale arheologiei conceptuale, în anii ce vor urma, Adrian Marino va încerca să depășească limitele inerente criticii ideilor literare, avansând înspre o hermeneutică a ideilor literare, disciplină în cadrul căreia „ideea literară” va dobândi atribute în plus, lărgindu-și sfera înspre „ideile unități” (*unit ideas*), concept preluat de la A. O. Lovejoy²⁴.

Cu *Biografia ideii de literatură*, lucrare în șase volume și apărută pe parcursul mai multor ani, Marino urmărea să epuizeze problematica ideii de literatură în totalitatea sa. Parcurgând cuprinsul acestor volume, nu putem decât să dăm dreptate, autorului lor: din punctul de vedere al concepției, metodei, cât și a informației conținute, *Biografia ideii de literatură* „și-a epuizat” pe deplin subiectul.

Cu siguranță, unul dintre motivele principale pentru care *Dicționarul de idei literare* nu a mai fost definitivat a fost și faptul că o parte dintre ideile care ar fi trebuit să intre în *Dicționar* s-au topit în substanța și substraturile *Biografiei ideii de literatură*.

Florina Ilis

²³ Ibid., p. 231.

²⁴ *Biografia ideii de literatură*, vol. I, (ed. a II-a), Cluj: Editura Dacia, 2006, p. 7 (Prefață scrisă în 10 octombrie 1989, atunci când vedea lumina tiparului primul volum al *Biografiei*).

Bibliografie:

1. Marino, Adrian, *Critica ideilor literare*, Cluj, Ed. Dacia, 1974.
2. Marino, Adrian, *Pentru o „nouă critică”*: *Critica ideilor literare*, în *Dicționarul de idei literare*, București: Editura Eminescu, 1973.
3. *Masă rotundă*: Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, în ***Tribuna***, nr. 15, 1973.
4. Martin, Mircea, Adrian Marino, *Dicționar de idei literare I, A-G* (București, Ed. Eminescu, 1973), în ***Cahiers roumains d'études littéraires***, nr. 1, 1973.
5. Mihăilescu, Florin, Adrian Marino: *Dicționar de idei literare*, în ***Viața românească***, an. XXVI, nr. 7, 1973.
6. Serafim, Duicu, *Dicționarul de idei literare - o lucrare monumentală*, în ***Steaua roșie***, nr. 80, 1973.

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Din păcate, din motive mai mult sau mai puțin obscure, celelalte două volume mult așteptate ale *Dicționarului de idei literare* nu vor mai vedea lumina tiparului. Bogăția de fișe de lectură care există în Fondul Documentar Adrian Marino din cadrul Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga” din Cluj dovedește cu prisosință că autorul *Dicționarului* avea tot interesul ca această lucrare să aibă o finalitate concretă. În plus, o serie de articole din presa literară, mai ales cele publicate sub rubrica „Cronica ideii literare” din revista *Cronica*, dovedesc faptul că o parte din materialul documentar fusese fructificat de către Adrian Marino sub forma unor articole de dicționar care urmau să fie elaborate într-o formă finală și introduse în volumele ulterioare. De asemenea, articolele publicate în *Iașul literar*, sub tematica *Dintr-un dicționar de idei literare*, demonstrează intenția de continuare și finalizare a dicționarului. Sunt analizate aici concepte ca *Lectură*, *Limbaaj*, *Modern*, *Spirit critic*, termeni care urmau să fie reluați și elaborați sub forma completă și consacrată de „idei literare”. Și totuși, Adrian Marino însuși afirmă că, în ciuda caracterului publicistic de „cronică” de idei literare, aceste articole se susțin singure „prin însăși modelarea și arhitectura lor internă”¹, critica de idei de literare care le-a consacrat conferindu-le legitimitate în vederea integrării ulterioare în proiectatele volume ale *Dicționarului*.

Dar aceste mult așteptate volume nu au mai apărut. În arhiva documentară Adrian Marino, conservată în Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga” din Cluj, se păstrează dosare care conțin bibliografii adnotate sau materiale pregătitoare pentru elaborarea „articolelor” de dicționar din volumele al doilea și al treilea, semn că Adrian Marino avusese în vedere încă de la început o „listă” completă, de la A la Z, a ideilor literare.

Acest volum, dorindu-se o continuare a *Dicționarului de idei literare*, adună toate articolele publicate sub forma unor „cronici de

¹ Adrian Marino, *Pentru o „nouă critică”: Critica ideilor literare*, în *Dicționarul de idei literare*, București: Editura Eminescu, 1973, p. 79.

idei literare” în presa vremii (*Cronica, Iașul literar, Ramuri* etc.), grupându-le într-o inerentă ordine alfabetică. Dacă ideea de *Modern* a fost pe larg dezbătută², putând fi introdusă fără nici o ezitare în cadrul acestui dicționar, cu siguranță că, asupra unora din aceste idei, supuse, în coloanele unei publicații periodice, principiului publicistic al „scurtimii”, Adrian Marino și-ar fi dorit să mai revină. Le publicăm totuși în volumul de față pentru a oferi o perspectivă cât mai largă asupra demersului critic urmărit de către Adrian Marino.

O bază de date bibliografică (în format digital) cuprinzând toate datele și trimiterile bibliografice ale ideilor literare pe care Marino le avea în vedere pentru continuarea *Dicționarului* însoțește volumul de față. Conținutul bibliografic al bazei de date este deosebit de important și relevant pentru o viziune completă asupra nivelului bibliografiei din domeniul istoriei literare, al criticii și al esteticii, de la vremea respectivă. Consultând această bază, se poate constata, dacă mai este cazul, rigoarea, disciplina documentară, precum și exigența actualității în privința bibliografiei consultate, principii de la care Adrian Marino nu a abdicat niciodată în ceea ce privește imensul efort de cercetare pe care l-a practicat de-a lungul vieții, cu profesionalism și dăruire.

Editorii

² Publicată în volum: *Modern, modernism, modernitate* (1970)

Dintr-un dicționar de idei literare

Pentru un *Dicționar de idei literare*

Printre diferitele tipuri de dicționare literare (biografice, istorico-literare etc.) toate incluse (în sfârșit) în planurile editurilor noastre ***Dicționarul de idei literare*** ar trebui să ocupe o poziție-cheie, pentru bune și binecuvântate motive. Se întâmplă uneori să mai apară câte o voce trezită din somn, dezorientată, izolată, care să se întrebe: *Cui prodest?* Cui folosesc astfel de inițiative? Nu este cazul a sparge uși deschise și a relua de la capăt o argumentare evidentă, unanim admisă. Totuși, expresia de ***Dicționar de idei literare*** poate pe alocuri să intrige, să deruteze. Ea se cere deci lămurită, definită cu toată exigența impusă de complexitatea noțiunii și de nivelul actual de dezvoltare a studiilor estetic-literare de pretutindeni.

Formula cea mai apropiată de o astfel de lucrare este, evident, *Vocabularul de termeni literari*, preocupare internațională la ordinea zilei, de vreme ce și UNESCO a instituit o comisiune însărcinată cu elaborarea unui astfel de „dicționar”. Lucrările sînt în curs, unele proiecte de articole, precum acela despre *Literatură*, realizat de Robert Escarpit, au și fost publicate în *Actes du III-è Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée* (Mouton, 1962). Se fac anchete preliminare, se prezintă rapoarte, se elaborează o întreagă metodologie a studiului termenilor literari (Edward D. Seeber, *On defining terms*, în *Comparative Literature*, Southern Illinois University Press, 1961, p. 38-56). La o conferință de literatură comparată, organizată în octombrie 1962, de Academia de științe din Budapesta, Tudor Vianu a făcut o comunicare despre *Formarea și transformarea termenilor de istorie literară*. Ideea, cum s-ar spune, plutește în aer și ea este impusă de necesitatea clarificării și sistematizării noțiunilor de bază, în vederea stabilirii unui vocabular științific comun, pe scară mondială. Nu spunea și Confucius, încă de acum două mii de ani, că prima îndatorire a filozofului este să așeze înțelesul cuvintelor? Preocupările semantice contemporane joacă și ele un rol însemnat în generalizarea tendințelor de precizie estetic-literară.

Acesta ar fi primul stadiu, absolut necesar, nu însă și suficient, al problemei. Definițiile literare au o etimologie, o istorie, o

semantică, o mare bogăție de nuanțe, care nu pot fi niciodată cuprinse într-o simplă definiție de tip enciclopedic. Dicționarele filozofice sînt prin definiție analitice, critice, sistematice, și, în mod evident, **Dicționarul de idei literare**, care se suprapune în bună parte peste un „vocabulary” de genul André Lalande, să zicem, nu poate face excepție. El presupune neapărat un mic istoric al ideii, anume disociații esențiale, confruntarea atentă a diferitelor definiții propuse, succinte referate de ansamblu, în sfîrșit, un întreg examen critic, care să ducă la o concluzie. Căci, un astfel de **Dicționar** nu poate urmări în fundamentul său scopuri predominant informative, documentare, materiale (acest aspect este implicat, dar subsidiar), ci în primul rînd definiții și precizări argumentate de noțiuni, explorate metodic în vederea elucidării și enunțării unor principii. Evident, în acest caz, articolul se transformă într-un adevărat mic studiu, condus cu strictețe, cu acribie filologică și ideologică. El presupune o anume erudiție, o formație de specialist, care nu este chiar la îndemîna oricui.

Și în acest înțeles, extensiv, oarecum „savant”, **Dicționarul literar** întrunește mari adevăruri. El a devenit un act de disciplină intelectuală absolut obligatorie în cîmpul esteticii literare contemporane, dovadă între altele că *Revue d'esthétique* a inițiat destul de recent publicarea tocmai a unui astfel de dicționar, început cu litera A: *auteur*, *autodidacte*, etc. Tot mai des consultat la noi este și *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961) de Henri Morier, lucrare de precizie, de înaltă specialitate, net superioară după opinia noastră cunoscutului *Dictionnaire universel des lettres* (Laffont-Bompiani), realizat pe o formulă mixtă: termeni, dar și date de istorie literară (biografii, analize de opere etc). Este meritul lui Tudor Vianu de a-și fi dat seama, cel dinții dintre români, de valoarea unei astfel de inițiative, fără de care nu se poate concepe existența unei culturi literare bine organizate. El a publicat în revista *Simetria*, înainte de 1940, un dicționar estetic chiar de acest tip, în cadrul căruia a dat o serie de articole sporadice. Lucrarea, din păcate, nu a fost încheiată. După cum, cel puțin deocamdată, doar la stadiul de propunere și schiță a rămas și sugestia cam vagă a lui Savin Bratu, Gh. Ciompec și Margareta Iordan, *Pentru un dicționar al esteticii noastre literare* (*Analele Univ. Buc. Seria Științe sociale. Filologie*, X, 23, 1961). Recent, ideea este reluată de Vladimir Streinu, cu noi argumente, în *Dicționarul criticii literare* (*Luceafărul*, 26 febr. 1966). O emisiune la radio, n-am ști dacă

întreruptă sau nu, *Amfiteatru literar* urmărea, pentru un auditor școlar și la nivelul său, cam aceleași obiective.

De ce amintim toate acestea? Mai întâi pentru a demonstra (se pare că uneori este încă nevoie) caracterul absolut universal și actual al unor astfel de preocupări. În al doilea rând, pentru a arăta că ideea are și la noi o mică tradiție, care se cere neapărat consolidată și dezvoltată. În sfârșit, în ce ne privește, pentru a încerca discuția, de pe aceste baze, a unei noi formule de ***Dicționar literar***, cât mai adecvate necesităților reale ale ideologiei noastre literare, în perspectiva aprofundărilor și aplicărilor sale imediate și mai ales viitoare.

Dar, mai întâi, este bine să facem cunoștință cu persoana autorului. De obicei, dicționarele literare sînt concepute în colaborare. Așa procedează UNESCO, așa procedează cea mai mare parte dintre editurile străine și ale noastre. Se pleacă deci de la premisa că o astfel de operă ar depăși puterile unui singur specialist, de unde constituirea febrilă de comisii, colective, grupuri de lucru etc. E bine, chiar foarte bine și, într-un sens, inevitabil, absolut necesar. Totuși – semnificativ! - numeroase sînt și dicționarele elaborate de un singur autor, indiciu evident că acest fapt este perfect posibil. Nu putem preciza acum proporția exactă între cele două categorii, dar de la vechiul *Dizionario estetico* a lui N. Tomaseo, din 1840, nu puține sînt realizările strict individuale: H. Morier, R. Caillois, W. Keyser, Joseph T. Shipley (am numărat numai în domeniul anglo-saxon șapte dicționare de acest gen și nu pretendem deloc a fi complet informați).

Ce avantaje prezintă, alături de marile comitete și comiții, colectivul cu un singur membru? Unitatea de concepție, tehnică de lucru, stil și redactare, în primul rând. Se elimină nepotrivirile, stridențele, lipiturile. Munca suplimentară de „coordonare” devine inutilă. De altfel, coordonarea unui astfel de dicționar nu poate fi exterioară, ci latentă, immanentă, implicită. Ea nu decurge decît din coeziunea sa organică, structurală. Căci un astfel de dicționar ar trebui să reprezinte, mai presus de orice, o operă de creație științifică și deci de personalitate. El va purta o semnătură și o responsabilitate, va fi expresia unei viziuni literare, evident obiectiv întemeiate, dar capabilă a oferi, pe cît posibil, la fiecare articol, conceput ca o sinteză succintă, formulări, observații, completări și nuanțe personale. Repetăm: un adevărat ***Dicționar de idei literare*** nu este și nu poate fi o enciclopedie. El coexistă alături de ea, ca un partener cu drepturi egale. Trebuie neapă-

rat încercată și la noi experiența, sau măcar „aventura” unui astfel de dicționar unitar, scris de o singură persoană, ilustrație vie a unei concepții literare” articulate, care nu numai să se „consulte”, dar și să se „citească”, pentru programul său de lucru și coeficientul său de originalitate.

Înțelegem acum și mai bine de ce acest dicționar nu este și nu poate fi numai de termeni propriu-ziși, ci în primul rînd de *idei literare*. Autorul va fi chemat, atunci cînd discută, de pildă, despre *avangardă*, *realism*, sau *structură*, să propună cu fermitate și soluțiile sale, scoase de fiecare dată dintr-o analiză strînsă și a respectivelor concepte. Dezbaterea se va desfășura deci pe mai multe planuri: istoric, fenomenologic, semantic, critic. Dar de fiecare dată, întreaga lucrare de asociație și disociație, de analiză și sinteză, de adeziune și respingere critică, va fi întreprinsă cu scopul de a da o rezultantă, de a scoate o concluzie, de a fixa o poziție personală, sau măcar o opțiune. În acest mod, clarificîndu-și propriile idei, autorul contribuie la clarificarea ideilor cititorului; semantica de uz personal tinde să se transforme într-o semantică estetică de uz colectiv; ordonarea propriilor idei va introduce un criteriu de claritate și stabilitate într-un domeniu din cele mai aproximative, adesea confuze, supuse controverselor. Ne place acest titlu din Paul Zarifopol: *Mici încercări de precizie literară*. **Dicționarul** va trebui, în substanță, să și-l însușească.

Multe neînțelegeri, false probleme, polemici literare etc, izbucnesc și din faptul că interlocutorii dau înțelegeri foarte diferite noțiunilor aduse în discuție. Cît de utilă devine atunci consultarea unui astfel de dicționar, stabilirea și acceptarea unui „cod” comun! Improvizația s-ar retrage rușinată, diletantismul și-ar modera din aroganță, lipsa de pregătire ar bate vrînd-nevrînd în retragere! Nu s-ar mai vedea ridicări nedumerite din umeri, cînd s-ar enunța propoziții absolut evidente, curente, clasice, de mult acceptate în sferile specialiștilor! Confuziile, echivocurile, ambiguitățile s-ar risipi, în total sau în parte: cultul incompetenței ar avea tot mai puțini adepți! Avem nevoie de idei clare și distincte, în măsura în care obiectul literar poate fi descris și definit cu rigoare. Cu mari îndoieli filozofice, cu scepticii greci într-o mîină și cu emblema inerției în alta, nu se fac astfel de dicționare și în definitiv, nici o lucrare de utilitate imediată, instrumentală, practică. Ea nu va ieși dintr-o dată nici desăvîrșită, nici completă. Dar binefacerile sale întrec și vor întrece, oricînd și oriunde, orice eventuale erori de detaliu, nepotriviri sau lacune.

Trebuie lămurită, desigur, și problema dimensiunilor și, mai ales, a tehnicii de lucru. După sondaje prealabile, **Dicționarul de idei literare**, ca proiect ideal, ar urma să cuprindă neapărat un minimum de aproximativ 50 noțiuni esențiale, de primă importanță. Aceasta măcar pentru un prim început. Croirea de planuri vaste, teribile, hașdeiene, se dovedește pînă la urmă nerealizabilă, utopică. Pe de altă parte, scoborîrea sub o limită minimă de articole obligatorii prefăce **Dicționarul** într-o suită de mici eseuri, independente. Într-o măsură, **Dicționarul** - dat fiind caracterul său nedidactic, neinformativ - va avea și un astfel de aspect. Dar întrucît toate noțiunile de bază vor fi prezente, caracterul său sistematic se va păstra. Dimensiunile rezonabile ușurează și posibilitatea realizării în timp, în orice caz sub un lustru, ritm din cele mai confortabile.

Să spunem acum ceva și despre metodă. Din capul locului se exclude ca infamantă ideea de compilație, de adunare întîmplătoare de materiale eterogene, de însăilare jurnalistică. Am arătat că **Dicționarul de idei literare** propune, măcar în principiu, un număr de idei personale. Acest obiectiv impune o tehnică adecvată: inventarierea și delimitarea sensurilor existente, precizarea etapelor istorice prin care a trecut fiecare nuanță importantă, stabilirea gradului de valabilitate al accepțiilor existente, dacă este cazul sau nu a propune în cele din urmă o definiție nouă și din ce motive.

Ne exprimăm, firește, foarte fugitiv și schematic. De fapt, fiecare articol va urmări un plan propriu, de unde și introducerea unei note de varietate. **Dicționarul** nu va trebui să fie nici pedant, nici arid, totuși fără nici o concesie spiritului de improvizare și de „foarfecă”. Totul se cere a fi argumentat, ilustrat, documentat precis, sprijinit pe bune citate. Căci așa cum un dicționar lingvistic fără exemple este cu neputință, lipsit de orice sens, tot astfel **Dicționarul de idei literare** va trebui să reproducă, prin citate atent alese, ideile literare tipice, reprezentative, exprimate în cuprinsul fiecărei sfere. De unde o anume erudiție și, bineînțeles, folosirea unor fișe. „Cum, cu fișe” ? Răspundem cu sînge rece: „Da! Cu fișe, numai cu fișe”. Dicționarul exclude frunzăreala, prezentată uneori ca „eseistă”. Dar cu o precizare esențială: citatele (de redus la minim) au un rol strict ilustrativ și documentar, precum în orice altă lucrare științifică. Ele nu constituie un scop în sine, ci numai un mijloc, o metodă de a demonstra, pe viu, istoria, diversitatea și calitatea unor idei literare, investigate sistematic. Așezat

la confluența criticii și esteticii literare, pe un fundal solid de istorie a ideilor estetice și de istorie literară și comparată, **Dicționarul** presupune maturitate și competență științifică bine verificate.

Este cazul a acorda cea mai mare însemnătate și faptului că un astfel de **Dicționar** urmează să apară în cuprinsul culturii noastre. Scris de români pentru românii epocii actuale, **Dicționarul** va da o deosebită atenție valorificării materialului românesc. Deci, ori de câte ori au apărut în critica, estetica și istoria noastră literară nuanțe noi, fine, formulări fericite, idei mai mult sau mai puțin originale, ele se cer neapărat reproduse și discutate. Interesează, de pildă, a stabili și menționa când se ivesc la noi noțiunile estetice de bază; ce transformări suferă în contextul literar românesc anume concepte; care este gradul de sincronicitate, de integrare, de diferențiere față de evoluția europeană a ideii etc. Cu alte cuvinte, tradiția noastră literară trebuie pusă integral și metodic la contribuție, fără tendința de a găsi precursori peste tot și cu orice preț, dar și cu ferma conștiință, strict documentată, că o astfel de tradiție există. Acest prim **Dicționar de idei literare românești** va veni deci să se așeze în prelungirea unui fir propriu de gândire, pentru a continua - și de ce nu ? - a o duce, fie și pe mici fragmente, măcar în intenție, cu un pas mai departe.

Adrian Marino, în *Contemporanul*, nr. 32, 11 august, 1967, p. 1, 8.

Critica și filozofia

În ultimă analiză, conținutul istoric și estetic al criticii literare decurge în mod necesar dintr-o „filozofie”, o concepție despre lume și viață, fie declarată, sistematizată, sau numai infuză și fragmentară. Dar totdeauna reală, inevitabilă, încât a recomanda cu stăruință criticii literare să-și însușească neapărat o „filozofie” și tot ce derivă din ea (concepțe, criterii, metodă) înseamnă a teoretiza (uneori cu oarecare ostentație) realități evidente, de mult admise. Și aceasta nu numai în critica europeană de bună calitate, dar și în cea românească, din care cauză unele discuții recente în jurul „formației filozofice” a criticului literar, oricât de bine intenționate ar fi fost, n-au avut cum aduce elemente propriu-zis inedite. Asupra acestei necesități nu mai încape nici un fel de îndoială. Esențial este a formula toate raporturile de drept și de fapt între critica literară și „Filozofie” (respectiv „ideologie”) în spiritul și litera adevărului, fără sacrificarea nuanțelor și a datelor experienței literare obiective.

Mulți (nu numai la noi) așează întreaga discuție în perspectiva „noii critici”, care, sub influența filozofilor și progreselor științifice moderne (existențialism, psihanaliză, structuralism, antropologie etc), se reclamă, de la o ideologie sau alta, în netă opoziție cu vechea critică universitară, pretins obiectivă, refractară opțiunilor filozofice limpezi. Roland Barthes, în diferite locuri, și cu maximă claritate în *La critique ni-ni (Mythologies, 1957)*, Serge Doubrovsky, în *Pourquoi la „nouvelle critique”* (1967) militează, între alții, tocmai în acest sens, al integrării criticii literare într-un „sistem” ideologic al aderării explicite la o concepție despre om și univers, fără de care într-adevăr „nu poți judeca literatura”. Nu există critică inocentă, sterilizată de „idei prealabile”. Refuzul însuși al apriorismului filozofic definește o anume poziție teoretică. „Orice critică veritabilă constituie în felul său o viziune despre lume încarnată într-o operă, necesar a fi interogată ca atare”. Critica nu se salvează decât prin transpunerea și aplicarea, fie și aproximativă, a unei „filozofii”. Idei întemeiate, nimic de zis. Sînt însă și foarte „noi” ? Avem motive să ne îndoim.

De fapt, într-o formă latentă, nediscursivă, filozofia pătrunde critica literară încă de la începuturile sale. Boileau, ca și toți ceilalți doctrinari ai clasicismului francez, au absorbit raționalismul epocii prin toți porii. În romantismul german, osmoza „critică - estetică – idealism” de diferite nuanțe nu poate fi tăgăduită. Privită din acest unghi, s-a și afirmat nu fără ironie (S. E. Heyman, *The armed vision*, 1955) că „noua critică” începe de fapt cu... Platon, Aristotel și Vico, genealogie impunătoare, desigur, dar destul de „tradițională”. Conștiința „filozofică” a criticii literare, firește, este de dată mai recentă. Însă atât de bine conturată, cel puțin de un secol încoace, încât redescoperirea „filozofică” actuală n-are cum modifica punctul de vedere al inițiaților în materie. Meritul său rămîne, deocamdată, exclusiv acela al reactualizării oportune, necesare. În substanță, lucrurile sînt destul de limpezi și, mai ales, peste tot verificate.

Să trecem, în critica franceză, peste „ideologii” de profesie, precum Cabanis și alții. Baudelaire, în *A quoi bon la critique* (Salon de 1846, *Curiosités esthétiques*) recunoaște deschis: „Critica atinge în fiecare clipă metafizica”, declarație gravă, plină de urmări. Mai aproape de noi, cine nu știe că Thibaudet s-a revendicat deschis de la bergsonism, curent filozofic studiat pe larg? Discipolul său Ramon Fernandez face profesiune de credință în același sens (*De la critique philosophiques*, Messages (1926)). În domeniul anglo-saxon, opinii identice formulează H. James („Marea critică... atinge mai mult sau mai puțin filozofia pură”), T. S. Eliot (*The frontiers of criticism, On Poetry and Poets*, 1957) și, firește, popularul și popularizatorul René Wellek”. „Critica înseamnă discriminare, judecată și ca atare aplică și implică criterii, concepte și deci o teorie estetică și în cele din urmă o filozofie, o concepție despre lume” (*Concepts of criticism*, 1964). Redusă la o simplă enunțare, ideea întrunește toate caracteristicile truismului.

Dintre teoreticienii care aduc serioase contribuții în acest domeniu Croce trebuie reamintit în primul rînd. Articolul din 1918, *Critica letteraria come filosolia* (*Nuovi saggi di estetica*, 1926) dezleagă problema, vom vedea, în miezul său. Ea fusese atinsă în *Breviario di estetica* (1912) și în alte locuri. Poziția sa se rezumă într-o propoziție: „Mi se pare indispensabil pentru un adevărat progres al criticii și istoriografiei artistice, uniunea cunoașterii practi-

ce a artei și a culturii generale și filozofice. Critica și istoria literară au făcut cele mai mari progrese când literații erau în același timp critici și filozofi...” (*La critica*, XIX, 1921, p. 190). Nimic mai firesc ca la Francesco Flora, discipolul său, să regăsim aceeași opinie. Dar iată că ea se întâlnește și la un „adversar”, în speță Adriano Tilgher: „Critica este judecată. Judecata înseamnă încadrare în istorie, situarea în mișcarea generală a spiritului. Orice critică presupune, explicită sau implicită (acum ne dăm seama că am reluat, printr-o falsă memorie, înseși cuvintele criticului italian, n.n.) o viziune generală despre lume și despre viață, o concepție sintetică a istoriei umanității” (*Studii sul teatro contemporaneo*, 1928). Aceste dovezi trebuiau produse pentru a ne „introduce”, efectiv, în materie.

Ca și în cazul întemeierii estetice printr-un concept organizat despre artă, critica românească trebuia să-și recunoască, într-o fază de maturizare, și o poziție mai mult sau mai puțin „filozofică”. Atunci când Gherea, în *Asupra criticei metafizice și celei științifice* (1890), susține că „e foarte natural ca un critic, având anumite convingeri, să dorească ca aceleași convingeri și simțăminte să le aibă și poeții”, noțiunea de „convingere” traduce tocmai conținutul ideologic al judecății critice, generator de principii și criterii de apreciere. Ibrăileanu are și el un „ideal” superestetic, de ordin social și moral. Numai că „eu n-am prețuit niciodată valoarea estetică a unui scriitor în măsura conformității dintre idealul lui și al meu” (*Răspuns d-lui Zarifopol în Viața Românească*, 1922). Acest „ideal” rămîne însă orientarea de bază a criticului și toată dificultatea va fi aceea de a-l concilia, într-un fel oarecare, cu exigentele analizei estetice. De obicei, în această etapă, necesitatea unei „filozofii” constituie o formă de polemică și chiar de negare a criticii impresioniste, disprețuită a nu avea nici cel mai elementar fundament teoretic. Dar iată că impresioniștii înșiși nu erau, chiar toți, de aceeași părere. Ba, J. Lemaître afirmă chiar că: „Un critic pune cu necesitate în scrierile sale temperamentul și concepția, sa de viață (s.n.), deoarece el descrie cu spiritul său celelalte spirite” (*Les Contemporains*, III). Să ne mai mirăm atunci că E. Lovinescu, denunțat de mulți ca lipsit de coloană vertebrală filozofică, va regreta, el însuși, „lipsa sistematică de idei generale”, tipică primei sale activități critice (*Memorii*, I)?

Firește, aceste poziții nu pot fi supralicitate. La drept vorbind, ele rămân destul de fragmentare, nesistematizate, neadînci-

te. Dar adevărul, în esență, a fost intuit și G. Călinescu în *Principii de estetică* (1938) îi dă o expresie categorică, deși incidentală: „Un critic fără cultură filozofică, fără *Weltanschauung* e un orb. Ce ar putea spune despre Blaga, poet cu viziune a lumii și tot deodată dialectician estetic, un istoric literar nefilozof?” De altfel, lui Lucian Blaga însuși îi revine meritul de a fi apăsător cu putere, mai mult decât oricine altul, în *Critica literară și filozofică* (*Saeculum*, 1943) asupra ideii că „orice s-ar spune, la spatele oricărui critic literar de o însemnătate oarecare a stat totdeauna o filozofie”. Demonstrația istorică, de la Boileau la Gundolf, este cea tradițională, evidentă pentru oricine este introdus în istoria criticii. Dar acest articol constituie, fără îndoială, o dată, chiar dacă punctul său de plecare este *pro domo*, apărarea monografiei pe care Pompiliu Constantinescu i-a consacrat-o în spiritul însuși al filozofiei blagiene. Conștient sau nu, poziția lui Blaga, animă și azi, din interior, toate luările de atitudine în favoarea unei „serioase fundamentări filozofice a criticii literare”. Numai ca o contradicție și deci opoziție reală nu poate exista decât față de anume aspecte „impresioniste”, cu totul exterioare și superficiale, de esență pur jurnalistică, refuzate într-adevăr oricăror idei. În rest, acordul de principiu este unanim. Și cum ar putea fi altfel într-o critică literară care recunoaște în marxism, fundamentul său filozofic unitar, de necontestat?

Dacă semnificațiile unei opere literare pot fi nesfârșite, aceasta se datorește în bună parte faptului că îndărătul fiecărei semnificații posibile se profilează un criteriu, a cărui proveniență directă sau derivată este în orice împrejurare un principiu filozofic. Existența unei table de valori generatoare de criterii și puncte de vedere consecvente, aplicabile în interiorul unei filozofii unitare, existența unor numeroase filozofii unitare, chiar dacă de valoare foarte inegală, explică întreaga bogăție de idei și unghiuri teoretice de percepție, peste tot verificată în istoria criticii literare. Enumerarea lor este practic imposibilă. Tot ce se poate încerca ține exclusiv de clasificarea elementară, pe mari grupe de semnificații. Experiența „filozofică” a criticii literare se dovedește atât de variată și de multilaterală, încât diversitatea sa echivalează cu un adevărat catalog de stele.

Dacă filozofiile posibile se împart în materialiste și idealiste, dialectice și metafizice, moniste și pluraliste, heraclitiene și

eleate, critica literară subsecventă va urma, în mare, aceleași direcții, cu foarte numeroase subdiviziuni interioare. Categoriile și datele antropologiei și caracterologiei dau și ele repere importante. Tipologia lui Nietzsche, („dionisiac” - „apolinic”) întemeiată pe observații predominant literare, a făcut, tocmai din această cauză, mare carieră în critică. La rîndul său, lista valorilor prefigurează într-un mod și mai vizibil, lista „școlilor” critice. Avem critici de formație politică, economică, sociologică, morală, religioasă și chiar vitalistă, în succesiunea lui J. M. Guyau. De pe altă poziție, criticii marxiști interpretează și aplică într-un mod științific, nedogmatic, nuanțat, creator, datele obiective ale politicii, economiei și sociologiei. Criticii moraliști și moralizanți introduc în discuție concepte ca „umanitate”, „demnitate”, „onoare”, „noblețea omului”. O combinație a punctului de vedere etic și religios, frecventă mai ales în critica anglo-saxonă caracterizează figuri ca T. S. Eliot și H. Massis, pătrunși de dogme catolice. Principiile științifice, nu mai vorbim, circulă în critică, într-o formă sau alta, încă de la Sainte-Beuve, care-și încheia articolul din *Causeries du lundi*, (XIII) despre Flaubert: „Anatomiști și fiziologi, vă întîlnesc pretutindeni”. Poate fi gîndit Brunetière în afara conceptului de evoluție? Tot ce este mai interesant în critica lui H. Sanielevici (în afară de pamflet), ține de excursiile sale antropologico-rasiale. Preocupări în aceeași direcție va avea și Mircea Eliade.

A insista mai mult asupra acestor realități ar însemna să demonstrăm evidențe crase. Este totuși necesar să nu ignorăm unele aspecte esențiale. Mai întîi, din faptul că regimul criteriilor se dovedește foarte variat, n-ar trebui să se tragă concluzia că între criterii nu există nici un fel de proporție și ierarhie. Dimpotrivă, acestea există. Criteriul esențial, predominant, integrator, firește, nu poate fi decît cel estetic, întrucît obiectul criticii literare este, în esență, arta literară. De altfel adoptarea acestui principiu constituie în critică și atitudinea cea mai „filozofică” posibilă. Fără îndoială, criteriile pot colabora și consolida criteriul estetic. A-l combate, a i se opune, în critica literară (apăsăm mereu asupra acestei sfere) constituie însă un non-sens, o confuzie gravă de planuri, cît se poate de nefilozofică. Mulți fac și o altă eroare: întrețin prejudecata că ar exista criterii pure, unilaterale, neasociate, cînd, în realitate, ceea ce definește marea critică este, dimpotrivă, colaborarea criteriilor,

conjugarea lor. La Sainte-Beuve, amestecul punctelor de vedere istorice, etice și politice se dovedește frecvent. Numai că interferență și combinare, în vederea reliefării unei personalități artistice, în funcție de toate coordonatele sale, este una, și mozaicul ideologic este alta. Critica literară nu este *pot-pourri* filozofic, nici jurnal de lecturi metafizice.

Trecînd peste alternativa, deloc neglijabilă, criterii date, impuse - criterii liber alese, consimțite de critic, trebuie reținută și o altă situație: idealul filozofic al criticii literare este declarat sau implicit, programatic sau infuz? O împrejurare ca aceasta, surprinsă cu acuitate încă de Heliade Rădulescu (*Critica*, în *Curierul românesc*, nr. 4, 1848), ce consecințe poate avea? „Dacă critica va să zică judecarea răului, nedreptului, neadevărului, urîtului... în sine firește că se cuprinde și arătarea binelui, dreptului, adevăratului, frumosului”? Altfel spus, definiția acestor valori, chiar dacă limpede, urmează să rămînă latentă, integrată, ceea ce reprezintă cea mai dreaptă soluție. Expunerea prealabilă de principii dă criticii literare un aer pedant, ostentativ teoretic, o supărătoare ținută dogmatică. Dacă *Weltanschauung*-ul constituie o realitate, acțiunea sa nu poate fi decît „abisală”, „arhetipică”. Atît și nimic mai mult. Specificul național oferă cea mai bună ilustrație: fie că o dorește sau nu, criticul român vine în literatură numai cu sensibilitatea și categoriile specific românești, a căror intervenție nu poate fi decît inevitabilă, implicită, spontană. „Fii specific”, iată o vorbă fără sens. Întrucît ești român, nu poți fi decît specific!

La toate aceste considerații teoretice se adaugă puternice și hotărîtoare rațiuni de ordin practic. Necesitatea criteriilor, principiilor, conceptelor este impusă de însăși desfășurarea și aplicarea la obiect a criticii literare. Substratul său filozofic, departe de a constitui o fantezie speculativă, răspunde celor mai directe exigențe tehnice, înlocuind divagația, atît de frecventă în acest domeniu, cu analiza strînsă, sistematică, obținem un număr de concluzii precise:

1. Actul judecății este filozofic prin el însuși. Predicatul său este conceptul. Or esența criticii literare este judecata, iar judecata presupune criterii de judecată, respectiv concepte, care, la rîndul lor, nu pot fi gîndite decît în relații cu alte concepte, relații, constituite în cele din urmă în „sisteme” și „filozofii”. Acesta este și miezul argumentării lui B. Croce, din *La critica letteraria come*

filosofia (1918) și alte texte, de întregit cu observația, care de asemenea îi aparține, că existența acestui element logic este necesară, nu însă și suficientă. Criteriul teoretic urmează să fuzioneze cu „impresia”, într-o sinteză indisolubilă. Ceea ce impune criticii „dubla exigență a exactității conceptuale și a sensibilității delicate”. De unde și clasificarea criticilor după predominarea unui tip sau altul, întrunite în dezideratul (utopic) al perfectului echilibru.

2. De esență filozofică este și spiritul critic și de discriminare specific criticii literare. Disocierea valorilor și în special a artei de non-artă, distingerea esteticului de celelalte forme ale spiritului și activității umane, constituie însăși condiția de existență a criticii. Fără o deplină claritate a conceptului de artă, judecata estetică nu poate fi decât imprecisă și aproximativă. Confuzia de planuri, inconsecvența criteriilor, promiscuitatea și haosul punctelor de vedere constituie unul din semnele cele mai sigure de opacitate filozofică în critica literară.

3. Fără criterii limpezi, bine întemeiate, solide, nu există selecție legitimă de valori, operație de factură nu mai puțin „filozofică”. În definitiv, ce face altceva filozoful decât distinge adevărul de eroare, cu ierarhizarea în subordine (și oarecum în partidă dublă) a tuturor observațiilor pozitive și negative derivate? În ultimă analiză, selecția este produsul confruntării unor concepții despre existență, ceea ce reduce critica literară, încă odată, la opțiuni filozofice fundamentale. Opera care contrazice în mod esențial convingerile noastre teoretice va fi în mod fatal respinsă, situație întrutotul firească. Poate filozoful materialist să-și dea adeziunea la sistemele idealiste? Atunci de ce criticul literar, aderent la una sau alta dintre filozofiile în competiție, ar fi mai condamnable atunci când procedează analog, în deplină consecvență cu sine? Adevăratul critic nu poate fi decât principal.

4. Importantă este și perfecționarea judecății, mai sigură de sine, mai pătrunzătoare și clarvăzătoare, în prelungirea perspectivei filozofice. Gustul (Blaga însuși recunoaște acest lucru) capătă „autoritate și profunzime”. Ridicat la o mare altitudine, raza sa vizuală crește considerabil. Intervine și o necesară stabilitate superioară a reacțiunilor, în interiorul unui perimetru ideologic bine delimitat, favorabil cristalizărilor. Examenul critic primește o direcție, o finalizare convergentă. Intuiția luminată de concept devine mai fină, mai acută în toate revelațiile sale.

5. Întrucât orice operă literară, demnă de acest nume, include un „univers” revelator pentru concepția de viață, a creatorului, criticul trebuie să se așeze din aceeași perspectivă: a investiga și definirii viziunii globale a operei. Ceea ce implică explorarea tuturor valorilor încorporate structurii literare, surprinderea „nucleelor” filozofice, depistarea sensurilor și semnificațiilor sale supra-estetice. Opera literară are o constituție polisemantică, necesar a fi studiată printr-un tratament adecvat, fiecare valoare implicată cerând aplicarea criteriului axiologic respectiv. Or, fără această receptivitate pe un registru ideologic larg, critica își pierde orice relevanță. Cu cât o operă literară este mai complexă, cu atât ea devine mai infuză (uneori chiar suprasaturată) de idei. Criticul, care nu are cultura și educația trebuitoare, riscă să nu priceapă mai nimic, sau să ofere despre opera în cauză doar o imagine foarte simplificată, ca să nu spunem de-a dreptul simplistă. Cine nu este introdus în lumea „miturilor” n-are ce căuta nici în romantismul german, nici în poezia lui Blaga, care nu poate fi dată pe mâna tuturor. Dacă este adevărată definiția lui A. O. Lovejoy, conform căreia „ideile în literatură sînt idei filozofice diluate (*in dilution*)”, atunci, se înțelege, criticul nu poate face abstracție de acest fond rezidual, pe care-l va proiecta pe fundalul istoriei ideilor, marele context ideologic al literaturii.

Nu este o concluzie prea nouă. Taine, alături de *la faculté maîtresse*, se arată preocupat și de *la conception maîtresse* a operei. Ibrăileanu, la fel, analizează „idealul” lui Eminescu, al junimiștilor etc. Marea atenție acordată „arhetipurilor”, „miturilor”, „cogitorilor”, „viziunii interne”, „sensului existenței”, „timpului uman”, „alegerii existențiale”, „eseului” scriitorilor, etc. n-are în critica modernă alt punct de plecare.

6. Neexcluzînd celelalte valori (respectiv criterii), conștiința filozofică transmite criticii estetice o foarte necesară și pozitivă suplețe. Îngustimea perspectivei unice este înlăturată, dogmatismul alungat în esență, pluralitatea punctelor de vedere devine - efectiv - condiția, necesitatea și demnitatea criticii literare. Nu este vorba nici de eclectism, nici de confuzii ideologice, ci exclusiv de un inevitabil pluralism metodologic, impus de dimensiunile multiple, evidente sau latente, ale structurii și originalității operei. Privite din acest unghi, toate criteriile posibile pot fi necesare

re, nici unul strict indispensabil. Soluția intervine selectiv, de la caz la caz. În *Le antinomie della critica d'arte*, 1906 (*Problemi di estetica*), B. Croce nu se oprește la altă rezolvare a problemei. La rîndul său Lucian Blaga, în spirit foarte modern de altfel, după ce recunoaște că „rostul pozitiv al criticei literare este în primul rînd acela de a ridica în conștiință, adică pe un plan de luciditate, valorile de penumbră ale unei opere poetice”, trage concluzia care se impune: „...E clar că filozofia poate să pună la dispoziția criticului unelte din cele mai eficace și mijloace de sondaj și de determinare conceptuală, cu totul singulare”. Opera are atîtea fațete cîte idei inspiră criticului, care le restituie operei într-o formă coerentă, sistematizată.

7. În sfîrșit, conștiința filozofică a criticii îi sporește mai mult decît oricare alta, luciditatea de sine, capacitatea de a se defini, de a-și legitima teoretic existența. Preocuparea criticii, mai ales în perioada modernă, de a se întreba cu o atît de mare insistență despre ea însăși, despre ființa, obiectivele, funcțiile și metodele sale, trădează, de fapt, cea mai înaltă tensiune filozofică posibilă, întrucît merge direct la esență, la ontologie. Atît de profundă și de reală este această orientare filozofică, încît critica actuală ori se relevă a fi o meditație aprofundată asupra propriei sale condiții, ori nu mai constituie, în fond, nimic, vegetînd în confuzie, la stadiul unui simplu praxis haotic. O critică literară care să se dezintereseze radical de bazele sale teoretice, de consolidarea principiilor și metodelor sale de lucru, a devenit, azi, de neconceput. Fervoarea discuțiilor despre critică din ultimul timp n-are altă explicație reală. Însuși articolul de față răspunde, în esență, acestei preocupări, caracterizată prin trecerea de la empiric la teoretic.

8. Nu este totuși cazul a înlocui unele confuzii prin altele. Întreaga noastră argumentare nu constituie o pledoarie nici pentru critica zisă „de idei”, nici pentru cea „eseistică”, înțelegem bine marea vogă actuală a „eseului”, după o perioadă de crunt sociologism, încorsetare în scheme rigide și dogmatism. Numai că adevărata critică literară nu este și nu va fi niciodată de speța „eseului” autentic. Nu vrem să spunem cîtuși de puțin că eseul nu constituie un gen foarte nobil, de mare tradiție și finețe, de cultivat cît mai intens și în literatura română, precum în toate marile literaturi ale lumii. Doar că, în concepția noastră, (vezi și articolul anterior:

Critică și semnificație, în *Iașul literar*, nr. 12, 1967), critica literară nu poate fi asimilată în principiu eseului. Funcția criteriilor teoretice diferă în mod radical: în timp ce în critică punctele de vedere ideologice sînt integrate analizei și definiției valorii estetice, în eseu ideile sînt și rămîn, prin însăși logica lor internă, disociate; în critică, ideile converg, sînt subordonate realizării obiectivelor sale fundamentale, în eseu ideile se ramifică, se diversifică, sfidează orice program, primesc o mișcare centrifugă, în vreme ce în critică, sensul convocării lor este centripet. Critica are un program, eseul nici unul. Critica este totalizantă, eseul rămîne multilateral, în critica literară, criteriile tind la obiectivare, în eseu la personalizare, solilocviu și dialog cu cititorul. Paul Georgescu a subliniat această realitate în *Polivalența necesară* (1967), din perspectiva „criticii eseistice”.

Bineînțeles, linia fermă de demarcație rămîne o mare utopie. Orice critică interferează, într-o oarecare măsură, eseul și invers. Dar esențele rămîn, ca orice esență, deosebite. Unii cer comentarii filozofice chiar și în simple glose, marginalii, cronici. Alții prescriu criticii ca obiectiv obligator meditații grave în jurul sensului existenței, al destinului românesc etc. Nu lipsesc voci nici în favoarea reflexiei filozofice asupra artei, precum făcea Heidegger luînd ca pretext pe Hölderlin. Toate bune, nimic de zis, dar nu sub eticheta „criticii literare”. Regimul său ideologic, fără a fi mai modest, rămîne totuși mai specializat, mai limitat, redus la o serie de obiective precise. Se poate discuta, firește, dacă această situație este un merit sau dimpotrivă, o servitute; dacă eseul prin marea sa anvergură și disponibilitate ideologică, nu este cumva net superior criticii. Realitățile sînt acestea, chiar dacă întru cîtva, „defavorabile” criticii, privită dintr-o perspectivă pur filozofică.

Se constată la unii esești de calitate, cu meritele lor, dar care n-au practicat niciodată sau foarte rar critica literară, tendința unei anumite supralicitări a orientării filozofice în critică. Să ne reamintim totuși unele adevăruri elementare:

1. Meditația în jurul criticii, oricît de filozofică și de adîncă ar fi, nu constituie însăși critica. De cele mai multe ori reprezintă doar un simplu program teoretic, un preambul, o prefață netradusă în faptă. Cînd se filozofează prea mult în jurul unei teme, rezolvarea practică întîrzie, sau este amînată *sine die*. Există deci riscul ca, din exces de filozofare, critica literară efectivă să un mai înceapă niciodată.

2. Planurile interferează, au multe și fecunde tangente, dar nu se suprapun, nici nu se identifică integral. Și apoi, o filozofie neîntemeiată condamnă critica în subordine să valoreze cît valorează această filozofie. Or critica literară nu-și poate ipoteca viitorul prin opțiuni filozofice totale, definitive, riscate. Aceasta cu atît mai mult cu cît filozofiile înseși evoluează, își îmbogățesc concluziile, adoptă nuanțe și rectificări. În orice caz, adeziunea filozofică a criticii literare ține în primul rînd de principiu, sistem și metodă, nu de concluziile parțiale, uneori provizorii, ale sistemului. În al doilea rînd, critica literară, întreține relații directe nu cu sistemul ca atare, ci cu estetica derivată din acest sistem, ca parte componentă a sa. În sfîrșit, estetica - chiar filozofică și tocmai pentru că este filozofică - nu se reduce la „table” fixe, date. Marxismul este prin definiție o filozofie, și deci o estetică profund creatoare, în continuă dezvoltare. Filozofia, în critică, și peste tot de altfel, nu se reduce la terminologie. Ea constituie gîndire vie, nu scolastică. Progresul criticii urmează pe acela al gîndirii filozofice neviciate.

3. Relația filozofie-critică nu este totdeauna de tutelare, autoritate și subordonare, ci și de colaborare și chiar de reciprocitate. Nu numai filozofia poate modifica meditația estetică și implicit critica literară, ci și invers, în sensul că unele observații estetice și critice pot înrîuri meditația filozofică, nevoită să țină seama și de aceste sugestii. Adevărata reflexie analitică nu se poate dezinteresa de noile concluzii care apar într-un cîmp de cunoaștere atît de sensibil precum arta și literatura. Dacă filozofia anticipă de multe ori orientările critico-estetice, s-a arătat că și arta ia, uneori, inițiative filozofice, anticipînd, prin intuițiile sale, nucleul unor sisteme. La Blaga, poetul, esteticianul și filozoful formează o unitate. Fiecare „creație” a profitat de pe urma celorlalte. Osmoză se constată și la Croce, la Bergson, la unii idealști germani etc. Este o împrejurare fericită, căci, în majoritatea cazurilor, lucrurile stau din păcate altfel.

4. Trecînd peste exemplul, extrem, al unor filozofi care pur și simplu au negat și exclus arta din cetate și sistem (Platon, Hegel), nu se poate contesta faptul că spiritele filozofice, tocmai fiindcă sînt filozofice, au în genere un slab sentiment al artei. Condiția de bază a oricărei critici literare din lume le este, în felul acesta, refuzată. Nici nu poate fi de mirare că filozofii și filozofanții nu fac mare caz de

poezie, literatură, nu mai vorbim de critică. Poți fi foarte bine un profund metafizician fără gust și sensibilitate, dar nu și critic literar. De unde o serie de consecințe direct supărătoare:

a) Criticul de formație filozofică, de fapt pseudocriticul ideologic, este înclinat să vadă în artă, în literatură, doar un vehicol al ideilor, o ilustrație teoretică în formă sensibilă. Poziție fundamental greșită, care transformă textul literar într-un simplu depozit de implicații metafizice, morale, sociale etc, definiție a artei literare care numai „filozofică” nu este.

b) Iubirea, iar în cazul în speță, chiar „opacitatea” ideilor generale, face pe criticul-filozof să nu intuiască deloc sau foarte aproximativ realitatea artistică a operei, unică, individuală, originală. Concepția de viață poate fi comună întregului curent romantic, poeți romantici, bine conturați ca personalitate, sînt însă foarte mulți. Dacă aceeași viziune metafizică se exprimă și în opere filozofice și în opere literare, care este totuși diferența lor specifică? Orice s-ar spune, nici scriitorul nu este făcut pentru a exprima idei, nici criticul nu este chemat a le da o atenție exagerată, rupte mai ales din structura operei. După această logică, întrucît „ideile” lui Eminescu sînt depășite, criticul ideolog ar fi autorizat să declare că poezia sa n-are nici o valoare. Același critic poate face și o altă eroare: dacă viziunea despre lume și viață este criteriul fundamental de valorificare, autorii care o au limpede formulată devin numai ei cei buni, iar ceilalți nu. Cu alte cuvinte, un scriitor mediocru, dar foarte transparent sub raport filozofic, primește elogii, în timp ce unul complex, greu de analizat, este respins. În realitate, ideile constituie latura cea mai caducă a operei literare și a ne întemeia examenul critic în special, sau cu prioritate, pe acest gen de expertiză, înseamnă a adopta ochelarii cei mai contra-indicați posibil.

c) Critica literară cultivă detaliul, nuanța, fragmentul revelator, semnificația particulară, în timp ce filozofia nu dă atenție decît factorilor unificatori, generali, universali. Dar acest punct de vedere vine în directă și totală contradicție cu realitatea individuală a specificului estetic. Definirea concepției filozofice a operei nu poate face abstracție, nici de calitățile sale sensibile, de imponderabil și „inefabil”. În timp ce filozoful gîndește numai în formule, criticul operează cu imagini critice. Sub toate aspectele, criticul literar este mai bine adaptat obiectului literar decît filozoful profe-

sionist, amator sau diletantul filozofic în critică, al cărui handicap fundamental este însăși abordarea abstractă, categorială, conceptuală, sistematică a operei literare, în realitate imagine sensibilă, originală, irepetabilă.

5. În destule împrejurări, privind în timp și în spațiu, criteriile filozofice, ideologice, tind să se transforme în scheme și dogme. Armătura teoretică este necesară, corsetul rămîne totdeauna stînjenitor, steril. Riscul aplicării mecanice a unor sisteme de explicații decurge din aceeași viziune dată, aplicată prin deducție, oriunde și oricărei opere, fără diferențiere. Sociologismul vulgar poate fi dat ca exemplu tipic de *parti-pris* dogmatic. La fel estetismul metafizic.

6. O serie de confuzii, produse de aceeași exagerată orientare filozofică a criticii literare, urmează a fi combătute în egală măsură. Cea mai răspîndită este identificarea operei literare cu conținutul său ideologic, ceea ce prefăce criticul literar într-un comentator exclusivist și unilateral al „conținutului de idei”, „mesajului” „angajamentului” operei, prin ruperea unității organice a textului, revenire desuetă la vechea dicotomie dintre „fond” și „formă”. Asimilarea procedeeleor estetice cu anume opțiuni filozofice ale autorului ține de aceeași eroare. Ca și cum istoria literară și experiența imediată n-ar oferi destule exemple de contradicție flagrantă între creația estetică a unor scriitori și convingerile lor politice sau religioase! Din faptul că T. S. Eliot este catolic și regalist, ce concluzii importante, negative, se pot trage despre opera sa ca totalitate, și în totalitate? Frecventă este și alterarea judecății critice în funcție de preferințe ideologice, principii și criterii - teoretic vorbind - impecabile. Va să zică, dacă sînt laic nu pot gusta, pe nici un plan, poezia lui Claudel, iar pe Pascal îl arunc în coș. Dacă un personaj de teatru îmi este antipatic sub raport etic, fluier scena și aștept pe actorul odios la ieșire... Valoarea operei nu poate fi confundată cu propriul ideal al criticului. Se produc, nu odată, și altfel de confuzii grave, de ordinul funcției și destinației specifice a operelor literare, pe care critica „filozofică”, fie că o dorește sau nu, le întreține. Multe scrieri sînt privite ca simple documente de istorie a ideilor. Altele sînt considerate exclusiv sub unghiul eficienței practic-ideologice.

7. Se cuvine a semnala și un destul de frecvent abuz semiotic, al semnificațiilor. Goana numai după implicațiile filozofice latente ale operei, duce la primatul semnificației asupra semnificatului, al imanenței asupra evidenței, al simbolului asupra textului, devenit simplu pretext, adesea neglijabil, pentru infinite radiografii interne. Or, toate aceste exerciții se produc în detrimentul receptării textului concret, ca formă, a lecturii directe, care poate și trebuie adâncită, dar nu și ignorată ca metodă de apropiere literară imediată, firească. Apare chiar un fel de perversiune intelectuală, a dezinteresării metodice de datele directe, obiective, plane, ale lucrării, în favoarea unui, de multe ori, imaginar sub-text, cu profunzimi filozofice din cele mai relative. Când opera este simplistă, plată, comentariul filozofic devine imposibil, inutil, de o pedanterie bizantină. Bunul simț are și el un cuvânt de spus în astfel de situații. Imaginați-vă o exegeză filozofică savantă la „opera” lui Anton Bacalbașa, ca să cruțăm pe o serie de autori în viață!

8. Ceva, în sfârșit, și despre formația și cultura filozofică a criticului literar, valoroasă numai în măsura în care devine immanentă conștiinței sale. Adevărata cultură filozofică, precum orice altă cultură, este în primul rînd reziduală, asimilată. „Cultura este ceea ce rămîne după ce ai uitat tot” (Saint-Marc Girardin). Dincolo de acest stadiu organic încep informația, referințele, confruntările exterioare. Spiritul asimilează după o logică strict personală. Influența filozofiei lui Auguste Comte a fost foarte reală asupra teoriilor politice ale lui Maurras, nulă asupra ideilor sale literare; Thibaudet a atras atenția asupra acestui caz. Reflexele filozofiei schopenhauriene la Eminescu n-au dus și la o estetică de aceeași orientare. Spirit intermediar între poet și filozof, criticul se mișcă pe coordonatele sale strict selective, imprevizibile. Un aforism despre artă poate să-i spună mai mult decît un întreg tratat. În genere vorbind, revendicările filozofiei în direcția criticii literare au un caracter livresc, programatic, excesiv teoretizant, chiar dacă bine intenționate și întemeiate, multe, în esență. Adevărata experiență filozofică se consumă însă totdeauna în intimitate și reculegere. Ea fuge de publicitate și ostentație. Înțelepciunea este tăcută, discretă. Poate fi închipuit Socrate vorbind la microfon, dînd interviuri în dreapta și în stînga?

Adrian Marino, în *Iașul literar*, XIX, nr. 4, 1968, p. 44-52.

Critică și semnificație

Odată cu descoperirea sensului - definit ca principiu și cadru de orientare al întregii opere - și în interiorul său, critica explorează totalitatea semnificațiilor pe care sensul-matcă le cuprinde, le stimulează, le diversifică. Opera literară este o posibilitate permanentă de semnificație, un depozit de valori multiple, dispuse toate într-o anume „formă”. Deci, odată mai mult, criticul se află în fața unei realități plurale, polivalente, investigată și de data aceasta prin integrare și totalizare. Căci, oricât de bogate, de divergente, chiar contradictorii, ar fi înțelesurile unei opere, toate se desprind dintr-un singur trunchi, sînt percepute în cadrul unei unități finale, bine structurate.

În timp ce sensul este centripet, convergent, coagulant, semnificațiile tind să scape de sub control, să se împrăștie, să se propage - asemenea undelor - la infinit. Examenul și judecata critică vor oscila deci, în mod firesc, între acești doi poli magnetici. Dar, în cele din urmă, spiritul descoperă un sens global, inteligibil, o confluență intimă, o unitate substanțială, în interiorul și pe deasupra tuturor fațetelor poliedrice ale lucrării. Este un semn că structura s-a făcut ascultată, și-a impus în cele din urmă esența și norma sa ordonatoare, că toate straturile sale conduc la un ansamblu organic de semnificații.

2. La această constatare-cheie trebuie să ne întoarcem mereu: critica își trage substanța și rațiunea de a fi nu din monosemia, ci din polisemia operei. Ea „mizează” pe înțelegerea operei ca fenomen „polistruktural”, în sensul că fiecare etaj al operei produce simultan sau succesiv o diversitate de semnificații, de reorganizări teoretice ale aceluiași organism, toate oscilante, toate - ca să reluăm și noi butada - infidele propriei sale fidelități. Mulți se sperie de o astfel de concluzie și cred că la mijloc nu este vorba de un paradox. Dar se înșeală, sau n-au ajuns încă la recunoașterea evidentei realități a semnificațiilor latente, implicite, ale artei. Încă o dată, nu este vorba de nici o descoperire aventuroasă a „noii critici”. Despre artă ca „obiect semiologic” cu straturi multiple se vorbește de decenii. André Gide afirma, încă din 1895, în prefața la *Paludes*: Dacă noi știm ceea ce vrem să spunem, noi nu știm dacă spunem numai aceasta. Spunem totdeauna mai mult decît

aceasta” („on dit toujours plus que cela”). Din operă, adevărată cutie a Pandorei, țîșnește o lume întreagă de conținuturi și accepții, puterea sa de a simboliza este nesfîrșită. Ea își adaogă mereu noi aspecte, îmbogățirea sa este neconținută. A crede deci că putem pune - popular spus - „sare pe coadă”, că am prins în mînă semnificația ultimă, definitivă, a unei cărți, reprezintă o mare prejudecată, dezmințită de altfel de întreaga istorie a criticii universale.

3. Însăși posibilitatea existenței sale se explică, în ultimă analiză, prin ambiguitatea funciară a operei literare. Dacă ea ar avea un singur „secret”, ultim, acesta odată descoperit, n-ar mai fi peste el nimic de adăugat. Critica și-ar tăia astfel toate punțile și aripile, și-ar închide, unul cîte unul, toate drumurile. Observația, de bun simț, o face între mulți alții și Roland Barthes, în *Critique et vérité*, confirmate de cele mai crase observații de fapt. Dar rezistența la unele adevăruri este, cîteodată, atît de mare, încît vrînd-nevrînd trebuie să amintești, în trecere, și astfel de truisme. Ne consolăm prin formulări cît mai aproape, măcar în intenție, de nuanța exactă.

Dacă opera rămîne prin definiție „ambiguă”, criticul va încerca o reducere a neclarității sale prin propunerea unei semnificații. În realitate, el nu face altceva decît s-o sporească și mai mult, să-i adaoge o nouă accepție, suplimentară, rezolvarea rămînînd mereu în suspensie, în același timp propusă și amînată. Este ca și cum semnificația unică, definitivă, ar fi trădată la infinit, în favoarea unei promisiuni neținute; ca și cum opera ar fi „excitată” să secrete diferite sucuri, respectiv soluții, toate posibile, nici una pe deplin satisfăcătoare. În acest mod scrierea va include o mare varietate de înțelesuri care tind să se totalizeze, fără ca totalizarea să se realizeze vreodată (Serge Doubrovsky), „eșec” în planul rezolvării finale, „succes” în acela al soluției tranzitorii. Așa cum spunea și Rimbaud, literatura trebuie înțeleasă „literal și în toate sensurile”, cazul său fiind de altfel și unul dintre cele mai bune exemple de exegeză perpetuă, difuză. Pe cîteva declarații, mici texte și scrisori, s-a construit un „mit” întreg, adunat într-o vastă bibliotecă. Totalitatea semnificațiilor trecute, prezente și viitoare, constituie definiția vie a oricărei opere, inepuizabilă ca orice fenomen vital. Critica este deci pregătită, disponibilă, pentru toate surprizele, revelațiile și decepțiile posibile. Destinul său rămîne, fie că o dorim sau nu, plin de explorări aproximative, actualizări limitate, mutații continue. Eugen Lovinescu oferea aceeași soluție (*Istoria literaturii române contempo-*

rane, VI): „Intrînd în jocul acestor mutații estetice fiecare operă mare a omenirii se încarcă de sensuri, pe care, fără să le fi avut poate, i le acordă generațiile succesive. Într-un fel a fost înțeleasă, de pildă, *Iliada* de contemporanii civilizației miceniene și într-o mare varietate de feluri și de sensuri s-a reflectat în conștiința estetică a celor trei mii de ani ce ne despart de ea. Tot așa și *Eneida*...”.

4. Nimic deci mai firesc, mai cronic, și tot odată mai necesar, decît apariția diferitelor perspective și „modalități”, cum s-a mai spus, de „adecvare” a spiritului critic la natura obiectului literar, supus mereu unor noi puncte de vedere. Formula, de mare succes, care-și găsește de abia acum întreaga sa explicație, în cadrul unei teorii structural-semantică a operei literare, exprimată cu o deosebită pregnanță și de Mihai Ralea, are tradiția sa bine consolidată. Faguet o folosește în „Avant-propos” la volumul său *Dix-huitième siècle* (1890), Baudelaire însuși are această remarcabilă intuiție, în „A quoi bon la critique?” (*Salon de 1946*, I): „Critica trebuie să fie parțială, pasionată, politică, făcută cu alte cuvinte dintr-un punct de vedere exclusiv, dar dintr-un punct de vedere care deschide cît mai multe orizonturi”.

Definiția include întreaga esență a criticii polivalențelor semantice și dacă nimeni nu mai amintește de ea, faptul vine de acolo că obiceiul de a deschide, măcar din cînd în cînd, pe „clasici” pare să se fi pierdut. Uneori chiar surprinde cît de puțin bine își cunoaște așa zisa „noua critică” precursorii. Și un alt text, ca acesta, scris într-o limbă de circulație, ar fi făcut desigur carieră, de vreme ce René Wellek și Austin Warren, în *Theory of literature* (cap. 12) spun - azi - exact același lucru („to know the object of different points of view”) ca și Mihai Ralea: „Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă. El o face iubită și din alte motive, înțeleasă și din alte prisme, îi aduce noi aderenți, formează un nou prozelitism, pentru că trezește noi interese, atrage cititori și oameni pe care vechile aspecte nu-i interesau. Adăugînd o nouă aripă edificiului, el îl face să trăiască încă. Și descoperind panorame neobișnuite, generalizează creația artistului”.

Prin unele sfere didactice formula este încă rău primită, decretată „neștiințifică”, întrucît derutează. Dar iată că tocmai un estetician „științific” ca Tudor Vianu (*Estetica*, V, 8) vine s-o confirme: „Critica cea mai bună este aceea... care se dovedește aptă a reflecta opera cu cît mai multe mijloace și din cît mai multe puncte de vedere”.

5. Ce rezultă de aici? Îndatorirea operei este să semnifice cu cît mai multă intensitate posibilă, iar criticii să scoată cît mai multe concluzii posibile, integrabile într-un sistem, oferind o lectură de tip polivalent, prin soluții și interpretări multiple. Cu o imagine, critica citește cartea „într-o mie de feluri” (Bernard Pingaud), domeniul său este acela al libertății. Că opiniile diferă, faptul nu prezintă nici o primejdie. Mai mult, este necesitatea literară însăși: „O operă solidă - observă și G. Călinescu (*Autori și critici*, 1957) - are totdeauna un caracter de complexitate și de aparentă singularitate. În fața ei, se produc reacțiunile cele mai contradictorii”.

Asta nu înseamnă deloc că toți au dreptate (vom vedea imediat de ce) și că scepticii sînt îndreptățiți să nege critica în baza acestui relativism al opiniilor. Dintre vocile românești, aceea a lui Eugen Ionescu, din *Nu*, este cea mai radicală. Sub cuvînt că opera oferă criticii „un cadru valabil pentru mai multe conținuturi”, orice judecată critică ar fi „indiferentă”, „neutră, goală de sens”. Cînd, dimpotrivă, critica nu poate fi decît „plină de sens”. Numai că „sensul” său - așa cum arată și T. S. Eliot, în *Granițele criticii* - va fi acela pe care îl percepe fiecare cititor sensibil. Aceeași reacțiune mult amplificată, o are în esență și criticul. Cu un corectiv capital însă: în masa punctelor de vedere, în plină confruntare și competiție, - căci tendința lor „imperialistă” tinde la exclusivism și deci la reciprocă excludere, - criticul operează o selecție. Iar întreaga constituție structurală a operei îl împinge, atunci cînd a ajuns efectiv la o viziune critică, să nu se oprească decît la punctele de vedere totalizatoare, care pot demonstra și ilustra coerența și convergența operei, unitatea organizării și a sensului său de bază. Deci tot ce poate avea semnificație - dar numai în acest cadru și numai de acest tip - devine legitim; tot ce nu trimite la sensul global, nu luminează sfera întregului, devine gratuit și eronat. Este condiția imperios necesară a oricărei perspective critice, de natură să împrăștie, încă odată, și alte înțelegeri greșite, cum ar fi aceea că ar exista o singură interpretare „justă” a operei, că scriitorul este singur în măsură să ne lămurească asupra semnificației lucrării sale; că frecvența contradicțiilor ar fi dovada insuficienței sau a carenței criticii, cînd, dimpotrivă, aceasta este tocmai condiția vitalității sale.

6. Împrejurarea trebuie privită mai îndeaproape, pentru risipirea și celor din urmă prejudecăți și confuzii. În definitiv, de ce apariția semnificațiilor, curent denumite „puncte de vedere”, este

obligatorie, inevitabilă, adevărată „lege” a criticii literare? Totul pleacă de la condiția specială a limbajului literar, de la virtuțile și servituțile sale, producătoare de percepții critice nu numai diversificate, dar și irepetabile. De ce limbajul „debordează”, de ce el „spune” totdeauna mai mult decât „vrea să spună” ? Fiindcă între semne și semnificații se stabilesc relații foarte complexe, care duc la apariția unui spațiu enorm, infinit, un fel de vid sau țară a nimănui, în interiorul căruia criticul se instalează cu toate explorările, deducțiile și semnificările sale. În timp ce semnul rămîne fix, imobil, semnificația începe să joace. Mobilitate cu atît mai mare cu cît cuvintele, limbajul în ansamblul său, tind să opună o anume rezistență, să păstreze doar pentru sine înțeleșurile, să nu le lase descifrate cu ușurință. Ceea ce silește pe cititor, și cu atît mai mult pe critic, să spargă ușa închisă cu șapte lacăte, să „forțeze” semnificația. Nu odată pagina critică are un anume aer „silit”, crispat, de efort vizibil al comprehensiunii. Dincolo de orice insuficiență a criticului, cauza este în primul rînd aceasta: departe de a fi translucid, limbajul rămîne mai curînd o enigmă, o zonă a opacității, aproximației și incertitudinii.

Vorbim mereu de ambiguitate, fiindcă nu putem altfel. De fapt, nu numai orice operă, dar și orice cuvînt reprezintă un „polisens”. Eugen Ionescu se supăra, dar n-avea dreptate: „Să scrii un cuvînt pentru șapte noțiuni diferite”. Căci tot el adaugă imediat: „Aceasta constituie, de altfel, unica posibilitate de existență a criticii. Totul ar fi, altfel, precis și sărac”. Imprecizia crește și mai mult prin ciocnirile, interferențele, suprapunerile și simultaneitățile mesajului lingvistic: oscilare permanentă între funcțiile sale emoționale și referențiale, între „conotații” și „denotații”, între aspectul semantic și estetic, logic și fonic, acesta din urmă bifurcat și el în semantic și estetic etc. *Caligramele* lui Apollinaire, anticipate de anume jocuri literare manieriste și baroce, sînt însuși simbolul viu al acestei situații, „critice” și la propriu și la figurat: cumulare de sensuri și semnificații logice, metaforice, optice, acustice, prin solicitarea simultană a mai multor simțuri. Mai ales, permanenta intervenție a sistemului simbolic al limbajului, predominant prin definiție, implică nu numai invitația, dar și obligația expresă a descifrării, sau a „decodării” operei, cum se mai spune astăzi.

Să mai notăm, în sfîrșit, că fiecare termen produce o anume polarizare. El devine centrul unei mici constelații de imagini și asociații, grație cărora limbajul primește noi dimensiuni, se „dilată” în conti-

nuă expansiune. În timp ce spiritul logic tinde să redea și să reducă fiecare cuvînt la o singură și simplă semnificație, poezia dimpotrivă face să irupă semnificațiile multiple ale cuvîntului. Firește, toate observațiile acestea au mai fost făcute cu un întreg aparat științific. Totuși încă nu s-a apăsat îndeajuns, am spune, asupra faptului că dacă limbajul n-ar fi semnificativ în cel mai înalt grad, ceea ce determină ca în creația literară să apară noi semnificații ce nu coincid în mod obligator, adesea chiar foarte puțin, cu semnificația limbii obișnuite, critica nu s-ar fi născut niciodată.

7. Cîteva date de psihologie curentă întăresc aceeași concluzie. Capacitatea spiritului uman de a semnifica este spontană, universală, nesfîrșită. Criticul nu face altceva decît s-o perfecționeze, s-o încadreze într-un „sistem” semnificativ. Percepția, la fel, este produsul unei structurări naturale. În anarhia, de senzații introducem o ordine, un sens, o „formă”, pe care criticul o sistematizează, o consolidează, o desăvîrșește, dar n-o inventează. Opera literară se desface atunci în elemente componente, funcții și straturi, care toate încep să semnifice diferit, în propria lor direcție, făcînd irupție asemenea unor focuri de artificii. Pe de altă parte, orice percepție este mobilă, instabilă, oscilantă. Nu s-a vorbit, în psihologie și literatură mai ales, de „fluviul conștiinței”? Produse ale fluxului sufletesc, structurile se fac și se desfac periodic, imprevizibil, caleidoscopic. Exagerăm puțin realitatea acestui mobilism interior din nevoi demonstrative. Însă nu încapă îndoială că unghiul și conținutul percepției variază; că impresiile de azi nu sînt deloc identice cu cele de mîine; că reacțiunile diferă în timp și spațiu în funcție de foarte mulți factori; că, în sfîrșit, „nu ne scaldăm de două ori în apa aceluiași fluviu” literar. Ce este „impresionismul”, vom vedea la timpul său. Deocamdată reținem această capacitate a „subiectului” de a reflecta organic în funcție de toate procesele specifice constituției sale, „reflectare” - se-nțelege - activă, creatoare, nu pasivă, mimetică. Imaginația, această „nebună a casei”, joacă și ea un mare rol. Există, de altfel, o imaginație a criticului, tradusă prin ipoteze, idei și reverii lucide pe marginea cărților, construcții făcute din imagini și semnificații asociate, căci criticul are tocmai această facultate specială care s-ar putea numi imaginație semantică. Se întîmplă adesea ca ea să vie în contradicție cu sine însăși. Criticul va gîndi atunci ambele ipoteze, pe care le împacă, sau nu, după împrejurări. Un astfel

de joc intelectual, ceva mai serios decît pare la prima vedere, încerca E. Lovinescu în „dialogurile” primei sale faze.

Dacă explorarea semnificațiilor pornește spontan pe drumuri diferite, toate egal de îndreptățite dacă sînt coerente, o cauză deloc neînsemnată trebuie căutată și în marea realitate a tipurilor psihologice, predispuse fiecare la un alt mod de percepție artistică. Unii critici, foarte de sus priviți, sînt colerici, sangvinici; alții, melancolici, flegmatici, amorfi, apatici. Pasionații și ciclotimicii, se deosebesc net de „naivi” și „sentimentali”, „dionisiacii” de „apolinici”. G. Călinescu a fost un „dionisiac”, E. Lovinescu un „apolinic”, ca și T. Maiorescu, de altfel, Gherea un „pasionat-sentimental”. „Criticii” „universitari”, didactici, se recrutează dintre amorfi și apatici, uneori și dintre „bilioși”. Ilarie Chendi este tipul „colericului” etc. Jocul clasificărilor poate continua. Nu ne seduce, dat fiind și caracterul său foarte relativ. Dar anume tipuri, poate și mai bine spus tendințe de receptare estetică, există fără îndoială. Tudor Vianu distingea, de pildă, între tipul sentimental-asociativ și intelectual-apreciativ, simpatetic și judecător (*Eстетica*, V, 6), fiecare cu reacțiuni literare specifice, cu un sistem propriu de a semnifica: unul prin referințe emoționale, altul intelectuale. Despărțirea acestor puncte de vedere este congenitală. După sensibilitatea la una sau alta dintre funcțiile limbajului literar, s-ar mai putea distinge între critici „emotivi” și „simbolizanți”, „imaginativi” și „referențiali” etc, fiecare cu propriile lor metode de investigație semantică.

8. Dar toate acestea, în critica literară, ar însemna destul de puțin dacă mecanismul asociației de idei n-ar interveni în mod hotărîtor cu întreaga sa capacitate de raportări și relații, traduse prin tot atîtea perspective, situații și puncte de vedere. Perceperea tuturor raporturilor care pot fi surprinse și întrunite în jurul unei opere literare constituie unul din indiciile sigure ale inteligenței și perspicacității critice. Semnificația este produsul unei relații, al asociației între un semn și un cîmp asociativ, cristalizat în jurul unui obiect estetic, facultate pe care criticul o sporește enorm prin cultură, exercițiu, diverse metode, plus - bineînțeles - o mare vocație. Altceva spune Mona Lisa unui eschimos și altceva lui Walter Pater; într-un fel vorbește poezia lui Eminescu lui Grama și Aron Densusianu și cu totul altfel lui G. Călinescu. Stimulii nu sînt deloc aceiași. Și nici asociațiile corespunzătoare, spontane în stare nativă, perfecționate prin totalitatea achizițiilor intelectuale ale criticului. Contemplare estetică neasociativă nu există. De unde rezultă

că dezideratul unora ca opera să se predea singură, printr-o tehnică a „uitării” provizorii a tuturor lucrurilor știute, este irealizabil. Criticul nu se poate purifica prin nici o metodă de conținuturile sale prealabile. Este cu neputință de izolat raportul intim solidar eu-operă, fără ca eul criticului să nu polarizeze și să nu proiecteze asupra operei întreaga sa experiență umană și intelectuală.

Pe această bază criticul trece la operația fundamentală a integrării în context, semnificație însemnând în esență context. Înțelegerea operelor literare nu este posibilă decât în interiorul unor relații, în cuprinsul unui sistem de referințe, grupate în jurul structurii care le asociază într-un spirit de mare libertate și în același timp de rigoare. Căci contextul ascultă de o „lege” fundamentală, aceea a funcționării „sistemului”. Nu orice context este bun, legitim, ci numai acela în care opera introdusă poate semnifica, se lasă privită ca parte integrantă, se dovedește un fragment funcțional al unei interdependențe. Puncte de vedere se pot emite multe despre o operă: „Multe trec pe dinainte, în auz ne sună multe”. Vom reține doar pe acelea care o luminează din interior, prin raportare la unul sau mai multe planuri convergente, semnificative pentru structura și sensul lucrării. În consecință, atât constituția sa interioară, cât și natura spiritului uman face ca opera literară să nu poată fi percepută decât în și prin relație la o totalitate. Ceea ce implică explorarea unor sfere supraordonate, prin referire continuă la un „altceva”, la un „dincolo”, exterior operei, față de care ea constituie un fel de „simbol”. Când Diderot definea frumosul (și implicit opera de artă) în funcție de perceperea unor raporturi („le resultat des rapports aperçus”, articolul *Beau* din *Encyclopédie*), el făcea cu anticipație o exactă observație „structuralistă”.

În această perspectivă, firește, critica imanentă, „metafizică”, devine un alt mit, o imposibilitate manifestă. Dacă operele trimit totdeauna și la altceva, nu numai la ele însele, dacă orice înțelegere este referențială, contextuală și nu intrinsecă, ce rost mai poate avea examenul „în sine”, izolat, autarhic, al operei? Desigur, nici unul. Problema pusă astfel are un caracter mai mult teoretic, întrucât nimeni n-a scris niciodată critică literară, fără un minim de corelații, măcar de specia comparațiilor tradiționale, fugare, elementare. Dintre criticii noștri, nici măcar Titu Maiorescu, adept al judecăților de tip absolut, „metafizic”, „utopic”, spre deosebire de Gherea, campion al judecăților de tip contextual, care - practic, istoric, și în principiu - au câștigat

partida. Actul critic, desigur, nu se reduce numai la integrare în context. El presupune descoperirea prealabilă a unei structuri, surprinderea unui sens. Dar percepție critică izolată, obsedată de un singur context, imobilizată în propria sa secvență, fără tendința parcurgerii întregii sfere de semnificații implicate în operă, nu există. Opera literară are atâtea semnificații și deci înțelesuri în câte contexte organice poate fi integrată.

Această diversitate a punctelor de vedere este nu odată de natură să supere, să inspire la mulți rezerve asupra „neseriozității” criticii. Anume distincții devin necesare. Dacă polivalența semantică a operei constituie realitatea fundamentală, îndoială asupra existenței policentrismului contextual, firește, nu poate fi. Opera este deci îndreptățită să întrețină atâtea relații câte pot asocia semnificațiile sale ascunse. Cu o singură condiție: toate să fie integrabile unui sens superior, unor rețele pe deplin coerente. A da instrucțiuni, a preconiza metode stricte, ar fi pe de altă parte absurd, deoarece totul pleacă de la predispoziția asociativă a criticului, de la acuitatea talentului său. „Ai cu atât mai mult talent critic cu cât poți izola citatul în relații abstracte mai multiple”, spunea și G. Călinescu. Numai că aceste relații, oricât de preferențiale ar fi ele, trebuie să ducă la anume decupări raționale, la întreguri articulate, în sensul că din orice unghiuri am privi, să zicem, opera lui Mateiu Caragiale (snobism aristocratic, complexe familiale, estetism, fantastic, balcanism, amestec de finețe și vulgaritate etc), toate vor trebui să conducă la aceeași consonanță, să ilustreze aceeași semnificație globală. În felul acesta, contextele nu pot deveni arbitrar, ci adevărate, obiective, iar varietatea lor nu va depăși niciodată anume repere constante, indicate de însăși structura, bine înțeleasă, a operei. Unele relații, și deci contexte, vor fi mobile; altele stabile, regăsite periodic, ori de câte ori vom proceda la o radiografie critică sistematică.

O altă însușire a contextelor este lărgirea lor continuă. Contextul o dată deschis, în jurul centrului radiant semnificațiile încep să se desprindă în cercuri concentrice, din ce în ce mai vaste. Critica „veche” privea opera ca un produs izolat; cea „nouă” prin integrare în ansambluri semnificative, cu bătaie din ce în ce mai lungă. Raza vizuală a criticului se extinde neconținut, integrarea sare din treaptă în treaptă, spre perspective tot mai cuprinzătoare. Alta este imaginea lui Racine sau Pascal raportată sau nu la curentul jansenist; alta aceea a lui Macedonski, privită sau nu în context european, romantic, parnasian,

naturalist și simbolist. Poezia lui Blaga trimite la filozofie, iar aceasta deschide ferestrele spre filozofia epocii, produs al unei suprastructuri ideologice, grefată pe condiții istorico-sociale precise etc. Ceea ce dovedește că pentru descifrarea tuturor acestor contexte, analiza trebuie neapărat să-și asocieze și să integreze și o serie întregă de discipline învecinate, colaborarea semnificațiilor ducând la colaborarea necesară și progresivă a metodelor.

9. Nimic mai străin de spiritul acestei observații decât propunerea unor scheme de rutină. Totuși, o minimă și foarte încăpătoare clasificare a contextelor unei opere literare poate da o anume orientare asupra direcțiilor în care explorarea semnificațiilor devine posibilă și necesară. Ceea ce echivalează cu o sumară trecere în revistă a tipurilor de semnificații, și deci a „claselor” de relații fundamentale, în plasa cărora opera se lasă prinsă, cu mai multă sau mai puțină ușurință. Totul are o utilitate pur teoretică.

Mai întâi nu este cazul să ne rețină prea mult contextele parțiale, izolate, sugerate de ceea ce am numit substructura operei literare. Soarta contextelor arhetipice, biografice, ale proiectelor literare etc. este aceea de a fi absorbite de contextele etajului superior, ale structurii, care la rândul lor, primesc noi conținuturi prin revărsare în oceanul adânc al semnificațiilor suprastructurale. Aici totul ia dimensiuni enorme, prin ridicarea unor valuri uriașe, care se sparg în tumult. Oceanografia operei de abia acum devine posibilă. Când acalmia intervine, totalitatea analogiilor, relațiilor și perspectivelor posibile par a se despărți de la sine mai întâi în două mari categorii, tipice oricăror raporturi semnificative: sincronice și diacronice, simultane și succesive, prin referire la contexte stabile, sau în devenire, contemporane sau istorice. Se pot propune, desigur, și altfel de clasificări, la fel de acceptabile, cu repere legate nu numai de timp și spațiu, ci și de conținut. În acest caz, contextele pot fi urmărite într-o altă ordine, oarecum de la cauză spre efecte, de la simplu la compus, de la general spre particular, de la materie spre formele superioare ale conștiinței.

La bază - pentru a păstra firul ierarhizării metodologice - identificăm existența contextelor sociale, de o mare diversitate, întretăiere și complexitate, legate de realitatea tuturor fenomenelor și legilor care guvernează societatea umană. Principial vorbind, o operă literară poate fi citită din cele mai deosebite unghiuri sociologice, privitoare la condiționări, cadre și funcții, la forme de organizare, instituții și

moravuri, și mai ales la raporturi, contradicții, lupte și mentalități de clasă, aspect fundamental al concepției materialist-istorice. Este evidentă însăși că literatura medievală reflectă în esență psihologia cavalerului feudal, cea clasică a aristocrației, cea realist-critică a burgheziei etc. Între conștiința colectivă și literatură apar numeroase omologii, analogii, paralelisme, sincronicități, anticipări, reflexe directe și indirecte, contradicții, chiar opoziții, potriviri și nepotriviri de ritm, direcție și conținut, toate analizate pe larg în studiile de sociologie estetică, reluate într-o măsură sau alta, pe criterii mai mult sau mai puțin științifice, de întreaga critică literară de factură sociologică.

Literatura fiind un fapt de conștiință, este firesc ca clasificarea contextelor sociale să acorde atenție deosebită prezenței reprezentărilor colective. Iar acestea, când sînt traduse în limbaj literar, se numesc mitologii, teme, tipuri, idei, serii literare, norme, coduri, clișee, gusturi, stiluri etc. Cu astfel de date și materiale - am amintit doar cîteva - societatea constituie diferite sisteme semnificative, independent de intențiile și sensul intrinsec al unor opere. În felul acesta, se explică de ce între conținutul real al unei opere și sensul său voit, sau implicit, pot exista nu o dată mari deosebiri (vezi cazul lui Balzac); pentru ce o operă „conservatoare” poate deveni „revoluționară” în anume contexte sociale și invers; de ce unele opere, teme, tipuri etc. au succes, sînt receptate, devin reprezentative, iar altele nu; în ce măsură operele literare sînt conformiste sau originale etc. Firește, nu dăm nici pe departe o listă completă de contexte sociale. Le însemnăm doar existența și flexibilitatea în conștiința criticului, care trece la stabilirea lor, cu îndemînare, de la caz la caz.

Toate aceste contexte, pe de altă parte, evoluează, se deplasează, cunosc o devenire istorică. Nu există context care să nu aibă și o latură istorică, dimensiunea sa temporală. Uneori raporturile se inversează, socialul este absorbit în istorie. Și atunci noile contexte și cadre de referință primesc denumirea de ere, evuri, epoci, cicluri, serii istorice, secole, generații etc. Fiecare moment istoric aduce coeficientul său specific de semnificații, tradus prin caracterizări, definiții, judecăți din cele mai felurite. Este notoriu că opera prin circulația sa în timp se modifică, se îmbogățește, sărăcește, se reînnoiește, devine mereu „altă”. Cine mai reține astăzi aluziile din teatrul lui Shakespeare? Gulliver, conceput de Swift ca o satiră virulentă, a devenit o utopie fantastică, inofensivă, bună de pus și în mîna copiilor. Nu alta este soarta întregii

literaturi utopice și de „anticipație” a umanității. Bogăția sensurilor unei opere urmează pulsul agitat și imprevizibil al istoriei, preziceri nu se pot face. Critica nu este meteorologie istorică, sinuozitatea reacțiunilor sale în timp se dovedește enormă. S-au scris studii savante (unele au devenit clasice) privitoare la „fortuna” lui Homer, Virgiliu, Shakespeare, Byron etc. Variațiile criticii în timp constituie un subiect deosebit de interesant. Și în același timp foarte instructiv, invitând la meditație și modestie.

Deși obiective și pline de semnificații, va trebui totuși să recunoaștem că toate aceste contexte sociale și istorice, dat fiind caracterul lor de generalitate supraestetică, nu sînt și cele mai potrivite pentru specificul artei literare. Literatura se cere citită și dintr-un unghi propriu, mai ales într-un context propriu, care integrează și asimilează totalitatea semnificațiilor heterogene. Nimic deci mai firesc ca seriile și coordonatele „social-istorice” să devină „istoric-literare”, respectiv „estetic-literare”, nu printr-un proces de autonomizare, ci de adecvare progresivă la esență. Seriile istorice se vor preface atunci în stiluri și curente literare; relațiile în filiații, influențe și izvoare; temele și tipurile, în *Stoffgeschichte*, tipologie și familii de spirite; stilul în „scriitură”; categoriile universale, în tradiții și realități specific naționale etc. Noțiunea de „mediu” nu trebuie uitată nici ea. De același tip este lectura autorilor clasici cu ochi moderni, confruntarea criteriilor istorice cu realitatea literară contemporană, adaptarea continuă a noțiunilor estetice fundamentale, și deci a contextelor corespunzătoare, la noile conținuturi. Astfel se face că toate categoriile estetice (comic, tragic, sublim etc.) primesc nuanțe și înțelesuri noi, noțiunile de gen și specie evoluează, seria categoriilor nominale (donquijotism, byronism, bovarism etc.) se poate înmulți etc. Critica literară, care operează numai cu astfel de repere, profită cea dintîi de pe urma acestor deplasări și dilatări referențiale.

Dar contextele mai au încă o față, interioară, ascunsă mai totdeauna privurilor. Este sfera semnificațiilor ultime, a viziunilor despre lume și viață, a raporturilor profunde dintre eu și existență, incluse în orice operă literară de oarecare complexitate. Ele nu vor scăpa atenției criticului, atunci cînd investigația sa este orientată în adîncime. Semnificațiile unei opere au o anume convergență, ele conturează un sens final (ontologic, etic, politic etc), fără întrebarea căruia opera riscă să rămîna inexplicabilă, haotică, adesea o enigmă. Cursa explorării critice se încheie deci în mod inevitabil cu atingerea

acestui punct terminus, în perspectiva căruia opera urmează să-și dezvăluie cele mai confidentiale semnificații.

Întreg acest sistem posibil de referințe presupune, bineînțeles, o mare suplețe intelectuală, un simț special al integrării în context, și - de ce să n-o spunem? - un anume sentiment al relativității concluziilor. Semnificațiile apar undeva la întretăierea a trei sfere bine distincte (T.S. Eliot a observat-o): poet-poem, cititor-critic, fiecare cu propriile sale asociații, disociații, jaloane, criterii, puncte de vedere, toate solidar și fiecare în parte subordonate fluxului devenirii. Complexitatea, care se adaogă acestei variabilități inevitabile, nu poate stabili nici o semnificație. Toate, sau aproape toate, mai devreme sau mai târziu, se dovedesc incomplete, inexacte, dacă nu chiar false. Pe de altă parte, a fixa opera într-un singur sistem de coordonate, precum musca în chihlimbar, înseamnă a-i opri respirația. I-am tăiat celelalte contacte? Textul se asfixiază și moare. Iată de ce criticul nu trebuie să „înțeleagă” niciodată definitiv și complet opera literară; pentru ce el doar apasă pe o pedală sau alta, schimbând cadența și direcția după împrejurări. *Convorbiri, Intenții, Plimbări, Itinerare*, toate acestea nu sînt titluri fanteziste de critice. Soarta multor contexte este aceea de a spune fie mai mult, fie mai puțin despre o operă, de a se așeza ori mai sus, ori mai jos, ori alături de ea. De ce atunci să nu vorbim deschis despre *Aproximații* ca Charles du Bos?

10. Critica trebuie să mai aibă și o altă onestitate: să recunoască sincer, pe față, că explorarea semnificațiilor literare este legată nu numai de posibilitatea unor inevitabile erori, dar și a unor mari abuzuri, extravagante, chiar aberații. Că se fac, adesea încadrări și decupaje greșite, n-ar fi nimic. Gravitatea începe atunci cînd arbitrarul, divagația, gratuitul, paradoxul gol vin să acopere cu insolentă opera literară, cînd te declari dispus, ca Jules Lemaître și alți impresioniști să primești cu „bunăvoință toate raporturile, să nu alegi, să nu cultivi nici unul în dauna celorlalte” (*Les Contemporains*, VI, *Prefață*), refuzînd orice selecție. De unde apariția unei vegetații parazitare care înecă și compromite opera. Asociațiile prea bogate, conduse în spirit fantezist, pot fi eventual „literatură”, nu însă și critică literară. Acest stil pare să fi dispărut, dar locul său a fost luat de un altul, alimentat de toate teoriile semantice și structuraliste moderne. Cînd preocuparea pentru sistemul de lectură trece înaintea lecturii propriu-zise, cînd voința de semnificație absoarbe și ucide bucuria directă a textului, apare ceea ce

s-ar putea numi boala copilăriei structuralismului: abuzul de simbolie, excesul depistării semnificațiilor, obsesia referințelor secrete, latente. Textul se preface în rebus semantic, lucrurile cele mai simple devin complicate, mistere imaginare încep să plutească îndărătul celor mai insipide compuneri, compasul se deschide la împlinire, stabilind raporturi din ce în ce mai îndepărtate de obiect, care, în cele din urmă, este pierdut din vedere. Amintirea sa nu mai slujește nici măcar ca pretext. Mijlocul s-a prefăcut în scop, iar acesta a dispărut.

Am atins, probabil, punctul cel mai nevralgic. Goana după sensuri și semnificații riscă să dizolve literatura în propria sa semnificație, s-o reducă la o singură dimensiune, care o înghite. Relațiile, contextele, nu spun totul despre o operă. În plus, imaginea este totdeauna mai clară, în plasticitatea sa concretă, decât explicația sa discursivă. Semnificația mai degrabă o întunecă. De unde rezultă că, până la un punct cel puțin, critica „obscurizează” textul. Ea cade fără voia sa într-o situație oarecum asemănătoare cu principiul indeterminismului din fizică: condițiile înseși, de observare a fenomenului îl modifică, îl alterează. Și ceea ce se întâmplă în adâncime, se repetă și la suprafață, în extensiune, urcând treaptă cu treaptă. Din integrare în integrare, din context în context, din ce în ce mai largi, mai vaste, semnificațiile se subțiază mereu, devin tot mai diafane, mai inconsistente. Până la urmă ele se pulverizează, se volatilizează cu totul. Și o dată cu ele și opera ca semnificație. Trebuie să știm deci de unde pornim și unde ne oprim, refuzând orice imaginație semantică vagabondă.

Distincția este crucială, jocul fantaziei contextuale, semnificante, firește, poate continua oricât. Nu noi o vom opri. Nici n-avem această intenție. Asociațiile, chiar gratuite, au adesea farmecul lor. Relații, puncte de vedere, putem stabili oricâte. Dar unde? Metoda își găsește validitatea numai în eseu, nu în critica literară. Planurile nu pot fi confundate. Critica literară nu este eseu. Eseul n-are nici o rigoare asociativă, în timp ce critica literară are. Eseul explorează oricâte sensuri și semnificații divergente, critica literară cultivă doar semnificațiile convergente, care integrează maximum de sens unitar posibil. Semnificațiile, cu alte cuvinte, se strâng, se grupează, se ordonează, tind să se transforme într-un sistem, în interiorul unei structuri, bine delimitată prin însuși acest proces de explorare al semnificațiilor sale. Descoperirea semnificațiilor are deci o finalitate precisă: demonstrarea

existenței unei unități și totalități literare cu caracter polivalent. Atît și nimic mai mult.

11. Consecința ultimă, în planul criticii literare, este - încă o dată - de ordin valoric. Produsă de existența însăși a structurii, consolidată prin surprinderea unui sens, valoarea operei sporește și mai mult, unii spun „se potențează”, prin relevarea conținutului său latent de semnificații, a cărui bogăție nu mai poate fi pusă la îndoială. Operele profunde, adînci, închid numeroase frumuseți ascunse, încă necunoscute, în timp ce platitudinea este totdeauna monotona, unilaterală și mai ales evidentă pentru ochiul critic. Dovada poate fi făcută și experimental: n-avem decît să comparăm numărul exegezelor inspirate de Shakespeare și de - dăm un exemplu - Maurice Dekobra, de Eminescu și Th. Șerbănescu. Operația ține de esența forajului. Semnificațiile descoperite nu sînt atribuite și cu atît mai puțin superioare conținutului, cum credea vechea critica impresionistă (Anatole France, *La vie littéraire*, II, *Prefață*). Ele sînt însuși conținutul potențial al operei, actualizat prin fiecă nouă semnificație. Valoarea literară constituie expresia acestei complexități. Intensitatea sa este direct proporțională cu nesfîrșita sa posibilitate de răsfrîngere în conștiințe.

Adrian Marino, în *Iașul literar*, XVIII, nr. 12, 1967, p. 53-62.

HERMENEUTICA LITERARĂ. ÎNCEPUTURI (I)

Cîteva clarificări și recuperare terminologice introductive sînt strict necesare. Hermeneutica are ca patron simbolic pe Hermes, mesagerul și „interpretul” zeilor (*hermeneutes*), al voinței și „mesajelor” divine, oculte (oracole, profeții, declarații criptice, ermetice etc). Același rol de intermediar, de mediator, îl au și poeții în viziunea - foarte înrudită - a lui Platon (*Ion*, 534e): poeții comunică prin limbaj suflul și conținutul inspirației divine; ei doar transmit „comunicările” unor ființe superioare. Trecut prin această filieră, mesajul cuprinde nu numai o „informație”, ci și o „interpretare”. Noțiunea se extinde și în sfera juridică a „interpretului” legilor statului (Platon, *Legile*, 907a-e; *Rep.*, 427e), dar originea sacră a hermeneuticii este indiscutabilă. Domeniul său primordial, arhetipic, va fi deci al interpretării sensului unor mesaje, texte etc, chiar în actul de mediere și comunicare al acestor mesaje, texte etc.

Foarte înrudită, chiar identică, este și noțiunea de exegeză (*hermeneia*). Sensul original este același: hermeneutica este o exegeză (comentare, explicare de sensuri, texte etc). Practica introduce, totuși, încă din Evul Mediu, o disociație, care se păstrează pînă astăzi: hermeneutica se referă la principiile și regulile de interpretare, ea este știința și metodică interpretării, în timp ce exegeza constituie aplicarea practică a regulilor hermeneutice, interpretarea propriu-zisă, concretă, aplicată pe texte. Hermeneutica este teoria exegezei; exegeza - o hermeneutică aplicată. Vom vedea că în această direcție se dezvoltă totalitatea exegezelor ideilor literare a căror ultimă ipostază este exegeza, *id est* critica ideilor literare.

Cîteva detalii tehnice ale unor aspecte și definiții ale hermeneuticii religioase se dovedesc la fel de utile clarificărilor semantice și delimitării precise a întregului domeniu hermeneutic - exegetic. Pentru Sf. Augustin (*De doctrina Christiana*) hermeneutica este știința regulilor de interpretare; ea trebuie să ofere exegetului toate mijloacele pentru a descoperi și expune în mod exact sensul adevărat al cărților sfinte. Operație fundamentală, dat fiind existența sensurilor ascunse sau ambigui ale textelor sacre (*signa ignota, signa ambigua*). Hermene-

neutica devine necesară din cauza neclarităților, nepotrivirilor sau contradicțiilor semnificațiilor textelor biblice sau canonice. Sf. Ieronim, autorul *Vulgatei*, se lovește de aceleași dificultăți. De unde preocuparea *De optimo genere interpretandi*. *Interpretatio* (= *interpretatio verborum*) devine în mod necesar o *explicatio* (= *explanatio rerum*). Conform definiției medievale hermeneutica nu poate fi decât o *ecclesiastica interpretatio*. Accepție tradițională pe care controversele Reformei, fundamental textuale, nu fac decât s-o consolideze. Un text clasic de Flacius Illyricus - *Clavis Scripturae* (1567) - examinează „cauzele, dificultățile literelor sacre” (*vel inscitia, vel malitia*) nu mai puțin de... 51 la număr, dar cărora li se găsesc și necesarele remedii. Controversele religioase ale secolelor XVI și XVII generalizează termenul (*De vera Scripturas interpretandi ratio, De optimo genere interpretandi, Ars interpretandi, De interpretatione* etc.) cu o dată importantă: I. C. Danmarver, *Hermeneutica sacra* (1654), care introduce și chiar canonizează termenul. Hermeneutica este o *ars interpretandi* în vederea lui *recte interpretandi*, noțiune care se extinde și asupra literelor profane prin Augustinus Ernesti: *Ex hermeneutica profana de doctrina morali ex scriptis Suetonii discenda* (Lipsiae, 1689). Generalizarea metodei, aplicabilă atât „scrierilor biblice”, cât și „oricărei alte literaturi”, este pe deplin acceptată de doctrina actuală. Interpretarea constituie o „cheie” cu adevărat universală.

O contribuție esențială este și reîntoarcerea la texte; mai mult: recunoașterea primatului literei și spiritului textului, condiție de bază a oricărei interpretări „optime”. Hermeneutica are ca punct de plecare existența dificultăților textuale, în limbaj tradițional „gramaticale”. În această sferă intră analiza semantică a cuvintelor, semnificațiilor convergente și divergente, studiul limbii în succesiunea etapelor istorice și ca totalitate. În genere, ceea ce fondatorul modern al disciplinei, Fr. Schleiermacher numește *die grammatische Auslegung*. În același timp, hermeneutica se confundă și cu „filologia”, mai întâi *philologia sacra*, apoi „disciplină filologică” generală (*philologische Disziplin*). Încă din secolul al XVI-lea, filologia constituia știința stabilirii, curățirii și interpretării textelor, filologul fiind, în același timp (în terminologie modernă), un autor de „ediții critice”, un editor critic, științific de texte, dar și un analist, un interpret de texte, pe scurt un „hermeneut”.

Toate aceste operații implică o disciplină, o serie de norme precise, hermeneutica desvăluind încă de la început o pronunțată vo-

cație metodologică. Ea stabilește și prescrie „reguli”, Kanones, instituie un adevărat topos al metodei de interpretare. În tradiția lui Sf. Augustin se ajunge la o adevărată schemă de analiză printr-o investigare la două nivele de text: 1) *lectio* (= lectură), *enaratio* sau *explanatio* (= explicare literală), *emendatio* (= stabilirea textului), în vederea precizării sensurilor literale (*signa propria*) și 2) interpretarea figurată, alegorică, în vederea stabilirii sensurilor literare (*signa translata*). Sinteza hermeneutico-filologică este realizată încă la această fază, combinație de erudiție, metodică și capacitate de interpretare. În mod cu totul firesc, noțiunea *Kanon*-ului de interpretare revine și la Schleiermacher. Ea se opunea atât intuițiilor romantice, adesea arbitrară, cât și capriciilor sceptice sau subiective, înlocuite prin principii obiective de validitate. Este evident că hermeneutica se naște cu puternice predispoziții antiimpresioniste, antisubiectiviste, postulatul de bază păstrându-și întreaga actualitate: reacțiunile subiective pure, necultivate, neorientate, goale de orice principii și metode, n-au nici o valoare. Aceste fenomene psihologice, empirice, sînt străine oricărei hermeneutici și deci oricărei critici și, cu atât mai mult, criticii ideilor literare. Hermeneutica surpă în mod radical bazele subiectivismului spontan, anarhic și elementar. Ea n-are deloc superstiția autenticității și valorii miciei „impresii” à *l'état sauvage*, inconsistentă și „primitivă”. Ea se situează pe o treaptă superioară de evoluție intelectuală.

Ideea de *explanatio* atrăgea atenția că hermeneutica reprezintă în mod esențial o formă și o metodă de explicare (cuvinte, sensuri, texte etc). Această solidaritate, echivalentă cu o adevărată identitate semantică, rămîne valabilă pînă azi, inclusiv prin cîteva nuanțe produse de aceeași fază antică, incipientă, a hermeneuticii. Nu este vorba numai de o simplă sinonimie (precum la Seneca retorul: *ermeneuma*, *atos* sau *hermeneunata* = explicare, fără sens retoric precis), ci și de o amplificare în sens raționalist, intelectual. La Cicero (*Brutus*, 143), explicare are și înțelesul de „luciditate a expunerii”. Deci de transformare a expunerii retorice - și prin extensiune hermeneutică - într-un proces inteligibil, controlat rațional, metodic. Distincția, care va deveni clasică, între *subtilitas explicandi* și *subtilitas intelligendi*, fără a stabili limite precise, implică o anume diferență graduală, calitativă. Explicația are ca obiect situații hermeneutice particulare, în funcție de sensuri, texte și contexte limitate, bine individualizate, în timp ce „interpretarea” tinde spre general și total. Corelative și solidare sînt și noțiunile de explicare și exegeză: explicarea și exegeza textelor sacre, apoi

profane, se confundă în măsura în care-și propun același obiectiv: precizarea cât mai exactă a gândirii autorului. În dezvoltările ulterioare, „interpretarea” (în sens de „explicare”) presupune: 1) descoperirea sensurilor primare și secundare ale cuvintelor, identificarea relațiilor sintactice și structurale între aceste elemente; 2) selecția, „alegerea”, între mai multe sensuri posibile sau existente, deci ieșirea din ambiguitatea adesea inevitabilă. În critica pozitivistă, explicație, înseamnă descoperirea și demonstrarea procesului genetic, causal. Referirea, prin opoziție, la un alt sens etimologic (*explico-are* = a desface, a desfășura, a etala, a întinde) poate contribui la definirea mecanismului hermeneutic doar în înțelesul desfășurării procesului analitic, exegetic. „A face explicită emoția, a dovedi într-un cuvânt că fenomenul de cultură există ca fenomen artistic” - „în critică a explica este sinonim cu a provoca percepția” - duce, în schimb, la concepția criticii exclusiv ca formă de recreație (predispusă la mari abuzuri, la transformarea criticii în exercițiu beletristic, „impresionist”, la omisiuni importante și inevitabile de sensuri care nu... „provoacă emoții” unui anumit critic etc). În orice caz, acest tip de „explicație” iese din sfera hermeneutică în înțelesul pe care-l păstrăm acestui cuvânt.

El se precizează și mai mult prin clarificarea relației hermeneutică = interpretare. Sinonimia pornește chiar de la nivelul traducerii, de la un calc lingvistic: *Peri ermineis* (Aristotel) devine *De interpretatione* (Boetius), instituind o adevărată tradiție terminologică, în măsura în care, încă în Evul Mediu, *Hermea* este un *interpretes*, *hermeticum* nu-și are echivalentul decât într-un *interpretativum*. Noțiunea se aplică atât domeniului epic-narativ (*narrando fabulam*), cât și istoric. Asocierea ideii de disociere, de *discriminatio* (efectivă încă în secolul al XVII-lea) introduce o nuanță și mai apăsătoare critică. Hermeneutica devine în felul acesta o exegeză sau o interpretare (*Auslegung oder Interpretation*) condusă de reguli ale „monumentelor” scrise. Ea poate fi de două tipuri: gramaticală, care urmărește construcția progresivă a textului, și psihologică, prin transpunere în centrul procesului creator al textului. Scopul său este stabilirea unei interpretări universal valabile. Peste aceste elemente, doctrina actuală nu aduce nimic în plus. Sensul general constă în extinderea conceptului de hermeneutică asupra întregii teorii a interpretării. De unde efectul, într-un fel previzibil, al unei adevărate răsturnări de termeni: hermeneutica devine în felul acesta (în unele accepții recente) filozofia sau

teoria generală a interpretării. Pentru ca, la polul opus, să reapară concepția tradițională a hermeneuticii ca metodă de discriminare (între literatura originală și imitată, de pildă). Noțiunile fiind nu numai solidare, dar și circulare, astfel de polarizări în interiorul aceluiași câmp semantic devin inevitabile.

În centrul interpretării, hermeneutica pune în mod necesar ideea de sens și semnificație. Hermeneutica interpretează sensurile și semnificațiile explicite sau implicite ale totalității simbolurilor, enunțurilor, textelor etc. supuse analizei sale. Operația este consubstanțială oricărui tip de „explicație” și, în primul rînd, exegezei sacre: dezvăluirea sensului criptic, latent, obscur, al unui mesaj sau simbol - ce „vrea să spună”, ce conținut are? Pentru aceasta, textul trebuie făcut „să vorbească” (*pronunciare*), să devină inteligibil, să-și dezvăluie sensul original, expresia lingvistică a mesajului să fie comunicabilă. Mai mult, orice discurs semnificativ este o *hermeneia*, o „interpretare” a realității, prin faptul că spune „ceva despre ceva”. La Aristotel, orice „semn” purtător de semnificație (enunț verbal, nume, frază etc.) devine o „interpretare”. Sau în „interpretarea” lui Boetius: *interpretatio est vox significativa per se ipsam aliquid significans*. Și întrucît orice poate fi, în acest înțeles, o *vox significativa*, poate avea sau dobîndi o semnificație, hermeneutica devine știința interpretării generale a semnificațiilor. Dar această lărgire enormă a sferei de acțiune este direct proporțională și cu sporirea dificultăților: provocînd o mare „explozie” de semnificații, hermeneutica intră într-un adevărat *embarras de richesse*, pentru a nu spune într-o totală derută și confuzie, produsă de însuși actul semnificativ al hermeneuticii. Rezultatul inevitabil este o mare variație, contradicție și incertitudine de sensuri și semnificații, între care aceeași hermeneutică este chemată să aleagă. Observație și aceasta tradițională (evidentă la Sf. Augustin, la Abélard etc), transmisă întregii doctrine clasice a hermeneuticii al cărui obiect este: „Cunoașterea semnificației (*Bedeutung*) pentru fiecare caz în parte, în funcție de adevărata întrebuintare pe care i-a dat-o scriitorul”. Ce înseamnă „semnificație adevărată?” O întreață hermeneutică este chemată să răspundă și la această întrebare crucială.

De fapt, ceea ce ea ne oferă este doar cadrul de rezolvare al problemei, în funcție de criterii, metode și opțiuni variabile. Care este sensul cel mai corect, pus în lumină prin cea mai bună lectură a textului, în scopul de a-1 face cît mai accesibil cititorului? Răspunsul

tradițional este chiar al tradiției oficiale, canonice, dogmatice: interpretarea este produsul lecturii „autentice” a textelor religioase care fac „autoritate” (*auctoritates, Sanctorum*). Ea nu operează, nu pune în lumină decât sensuri „admise” prin decizii conciliare, acordul unanim al Părinților bisericii, glose „magistrale” etc. În acest sens, interpretarea se reduce la exegeza unor sensuri „date”, normative. Valabilitatea lor este garantată de „autenticitatea” izvoarelor de bază, cerc vicios specific oricărei interpretări de acest tip.

În *Ramuri*, XI, nr. 7, 1974, p. 10, 15.

HERMENEUTICA LITERARĂ. ÎNCEPUTURI (II)

Prin extensiune, sensul „autentic” (adevărat, obiectiv) este atribuit și înțelesului original, accepției inițiale a cuvintelor și textelor, descifrate în semnificația lor funciară, specifică, alterată sau chiar pierdută pe parcurs. Ceea ce obligă hermeneutica la o permanentă referință și disociere între sensurile literale, de bază, ale textelor și derivate. Sensurile literale devin „autentice”, cele derivate „secundare”; cele dinții sînt cele mai „profunde”, „originare”, celelalte doar posibile; unele sînt lingvistice, lexicale, altele non-lingvistice. Disociația *conotativ/denotativ* traduce aceeași dificultate și opțiune profund hermeneutică: determinarea valorii devine o problemă referențială, de stabilire a unei semnificații printr-o altă semnificație, a unui sistem semnificativ printr-un alt sistem semnificativ. În aceeași alternativă intră și sensurile profunde și superficiale, interioare și exterioare, latente și manifeste, ascunse și aparente. O *Ermeneutică* românească din secolul al XIX-lea făcea exact aceleași distincții, azi curențe: „Sensul se împarte în verbal sau imediat și în real sau mediat. Cel verbal sau imediat, care se cheamă totdeauna dată și strict, literal, se arată mai deaproape prin însăși semnificațiunea verbelor, cuvintelor” etc. Clasificarea pe două registre a sensurilor și semnificațiilor nu este înîmplătoare: hermeneutica are, prin însăși natura sa, un dublu orizont semnificativ. Dacă mesaje de orice natură n-ar pune în circulație decât sensuri directe, plane, elementare, general valabile, hermeneutica nici n-ar fi apărut sau s-ar fi dovedit total inutilă. Cînd, dimpotrivă, ea nu

este decît o lungă și metodică investigare și interpretare de semnificații multiple, o neîntreruptă căutare de semnificații posibile.

La acest nivel, hermeneutica devine o realitate euristică, urmarea directă a polisemiei enunțurilor și textelor. Existența neclarității, confuziilor și haosului semantic o face imperios necesară. Sacră sau profană, hermeneutica încearcă să pună ordine în acest domeniu al incertitudinilor infinite. Exegeza medievală a Bibliei o declară „insondabilă”, *mira profunditatis*, un vast și adînc depozit de sensuri multiple. Dacă se simte nevoia unei *Clavis Scripturae*, a unei „chei” de interpretare, faptul se explică în același mod ridicat la rangul unui principiu hermeneutic fundamental: *De multiplici Sacrarum literarum sensu*. Fiecare cuvînt are un singur sens (*Sinn, sensus*), dar mai multe semnificații (*Bedeutungen, significationes*), principiu valabil și pentru imagini, simboluri plastice, iconice etc. Ceea ce se numește în hermeneutica actuală „problema dublului sens” sau a „sensului multiplu” se înscrie în aceeași categorie a observațiilor tradiționale, aproape canonice. Devine limpede că hermeneutica nu poate ieși sau depăși condiția fundamentală a obiectului său: polivalența oricărui tip de „limbaj”.

Acest „viciu” se transmite din plin și ideilor literare, al căror univers semnificativ impune o dublă deschidere: de la nucleul sau etimonul central de bază, în cercuri concentrice, din ce în ce mai largi, spre un întreg sistem modelabil, cercuri (= nivele de semnificație) care presupun, la rîndul lor, „deschiderea” (= clarificarea) prin interpretarea criticului ideilor literare. Relația este reciproc-dialectică: sistemul ideii literare are o capacitate potențială de semnificare. El este autogenerator de sens, în timp ce criticul descoperă și introduce în acest sens potențial, latent, în expansiune, propriul său sens, propria sa schemă modelatoare. El introduce efectiv un mesaj într-un alt mesaj (situație hermeneutică-interpretativă generală), injectînd - dacă se poate spune astfel - în variantele anterioare, semnificante, ale ideii literare un nou semnificat; construcția sui generis a unui model al ideii literare. În această perspectivă, clarificarea sensurilor și depășirea obstacolului polisimboliei prin raportare la „intenția” care a prezidat elaborarea unui text sau altul (procedeu hermeneutic foarte controversat) se dovedește - în cazul ideilor literare - total inoperantă. Autorii unor enunțuri teoretico-literare au și urmăresc, bineînțeles, anumite „intenții” în actul formulării. Dar acestea n-au nici o valoare, nici o semnificație pentru construcția modelului ideii literare în totalitate. Singura „intenție”

legitimă și constructivă din punctul nostru de vedere este a elaborării modelului propriu-zis, ca proiect și act sistematic.

O soluție a depășirii dificultăților polisimboliei și ambiguității textelor este încadrarea într-o schemă dată, preconstruită, de interpretare, metodă pe care hermeneutica o propune încă de la începuturile sale. Ordonarea sensurilor se produce prin clasificare și tipizare. Nu discutăm acum calitatea acestor tipologii, ci numai posibilitatea și legitimitatea lor istorică și metodologică. De altfel, hermeneutica aparține în bună măsură și domeniului tipologic. Hermeneutica ideilor literare recuperează și amplifică tocmai această tradiție plină de virtualități modelatoare.

Situația fundamentală este de natură „arhetipică”. Orice schemă oferă o formă invariabilă de interpretare cu valoare de model exemplar. S-a observat, de altfel, că arhetipul impune prin el însuși o semnificație, „un nucleu invariabil de semnificație”. El dă sens unei matrici lingvistice tradiționale în care-și recunoaște un nume, o identitate verbală. Teoria medievală a celor patru sensuri stă la baza a patru tipuri distincte de hermeneutică, a patru metode clasice de interpretare: literală, alegorică, topologică, anagogenică. Respectiv prin referire la sensul direct, analogic, moral și teologic, transcendent. Terminologia este întrucâtva oscilantă, cu un accent deosebit pe „alegorie”, interpretată - ea însăși - ca o metodă-cheie a tuturor sensurilor figurate. A reface istoria acestei concepții nu stă în intenția noastră; ea a fost, de altfel, întreprinsă magistral de Henri De Lubac și de alții. Dar nu este lipsit de importanță faptul că teoriile hermeneutice moderne redescoperă sau se revendică tocmai de la această doctrină, în mod evident tradițională, canonică. În ea se interferează o întreagă metodologie exegetică (Tyconius, *Liber Regularum*), o topologie (Flacius Illyricus, *De tropis et schematibus sacrarum literarum*), o teorie a semnificației (*De modis significandi*). Referirea actuală la Dante (*Convivio*, II, 1; Ep., XIII) și în genere la distincția fundamentală dintre sensul literal/alegoric, literal/spiritual devine întrutotul explicabilă. Ne aflăm în prezența unui adevărat „loc comun” hermeneutic. Metoda se extinde și asupra interpretării istorice, de asemenea tipizată, cu un accent deosebit, inevitabil, asupra analizei limbajului. Unele observații confirmă aceeași vocație topologică: există elemente constante și paralele, elemente „topice care explică pe cele netopice” etc.

Ultima etapă a acestui mic excurs strict introductiv pleacă de la întrebarea nu mai puțin tradițională: este hermeneutica un act de înțelegere? Și în ce măsură se poate vorbi de o „înțelegere” în domeniul ideilor literare? Trebuie mai întâi precizat că disocierea dintre înțelegere (=exegeză) și interpretare (=hermeneutică) este greșită pentru simplul motiv că hermeneutica, fiind în esență tot o exegeză, nu-și propune decît același obiectiv: înțelegerea. O examinare atentă a acestei noțiuni, în textul și contextul său hermeneutic, dezvăluie încă de la Schleiermacher trei aspecte utile demonstrației noastre: a) interpretul transpune propriul său sens în textul interpretat; b) obiectul înțelegerii este descifrarea unui conținut interior de gîndire, gîndirea esențială, interioară și exprimată, fiind unul și același lucru ; c) „arta înțelegerii” implică o înțelegere integrală, totală a obiectului său. Dar „interiorizarea” nu este numai un atribut al obiectului hermeneutic, ci și al subiectului hermeneutic. În termenii lui Dilthey, înțelegerea devine o „experiență interioară” („*innere Er-Jahrung*”), un proces prin care cunoaștem un „interior” cu ajutorul unor semne exterioare, exegeza sau interpretarea fiind „arta” de a înțelege manifestările vitale fixate prin expresii durabile. Concepția rațională, hegeliană, conform căreia „înțelegerea nu vrea să spună altceva decît ponderea în reprezentare și memorie”, este lăsată mult în urmă.

Natura abstractă și cu totul particulară a ideii literare impune unele delimitări. Dacă hermeneutica ideilor literare este, ca orice proces dialectic de cunoaștere, nu numai o confruntare, dar și o colaborare dintre un subiect și un obiect, ea nu se reduce numai la un act intersubiectiv, la o pătrundere efectivă, la „trăirea” („*das Erlebniss*”) unei idei. Că participarea reală sub orice formă la viața ideilor implică o transpunere, o vibrație interioară, o „penetrație afectivă”, faptul ni se pare indiscutabil. Există un lirism, un entuziasm, chiar o euforie a ideilor. Aventura ideilor, în sensul experienței sau a „riscului” existențial, este pentru adevăratul ideolog, o foarte vie realitate. Dar trăirea ideii nu se reduce numai la interiorizare, ci și la obiectivare, sub formă de sistem teoretic, supus unui principiu „logic” de desfășurare, care poate fi construit sub formă de model. Deci nu împlător se poate efectiv vorbi de o „construcție” a modelului ideii literare. Căci hermeneutica, pe o latură, tocmai prin acest aspect subiectiv își revendică posibilități creatoare, calitatea de a fi o „artă a interpretării”, o „înțelegere artistică”. Formulările actuale traduc și mai exact acest „act

creator”. Hermeneutica este o „reconstrucție a unei construcții”, o refacere - din interior - a unei concepții (sistem, model). Între aceste două momente, relația este de reciprocitate și circularitate, printr-un transfer reciproc de energii și sugestii, proces care se confundă, în formele sale evolutive, cu o adevărată identificare. Această „empatie” sau *Einführung*, definită destul de exact încă de Herder, șterge orice graniță între subiect și obiect, între „eu” și „tu”, respectiv interpret și text interpretat: „A înțelege un text presupune aceeași posibilitate de adecvare desăvârșită ca și înțelegerea de sine”.

Pe această bază s-a putut constitui, în epoca actuală, o adevărată hermeneutică ontologică (inițiată de Heidegger, continuată de Hans-Georg Gadamer, de alții), care iese din preocupările noastre. În esență, sensul interpretării și al existenței se confundă. Redusă la cea mai simplă expresie, ecuația ar fi următoarea: ființa-care-înțelege = ființa-care-înțelege-pe-altul-prin-sine, prin coincidență și identificare ontologică. A înțelege pe „altul” (un text. de ex.) devine manifestarea propriei noastre posibilități de înțelegere ca act existențial. „A înțelege un text înseamnă a-1 implica în propriul tău mod de a fi. Cine nu-1 implică, nu-1 înțelege, nu va putea niciodată să-1 explice”.

În *Ramuri*, XI, nr. 8, 1974, p. 10, 14.

HERMENEUTICA LITERARĂ. ÎNCEPUTURI (III)

Această „interiorizare a sensului” a putut fi surprinsă și în unele tehnici mistice orientale, înțelegem ceea ce ne apropie sau ne desparte prin confruntare imediată. Orice înțelegere este condiționată de modul celui care înțelege. Sensul interior nu se dezvăluie decât prin interiorizare. Ceea ce s-a numit, meta-hermeneutica lui *Dasein*, condiția însăși a conștiinței inteligibile și „înțelegătoare” aruncă o lumină asupra unor aspecte care fac parte din practica obișnuită a hermeneuticii. Ea presupune, într-adevăr, o „implicare”, o participare la viața și destinul unei idei, ceea ce exclude posibilitatea hermeneuticii exterioare, superficiale, pur formale. Fără înțelegerea „interioară” a ideii, actul hermeneutic devine plat, ratat, pur didactic, total nesemnificativ. Dacă

afîtea exegeze nu duc la nici un rezultat, cauza este tocmai aceasta: neaderența criticului la idee, ne-trăirea sa, ne-asumarea sa interioară. Foarte simplu spus: între idee literară și critic trebuie să existe afinități, corespondențe, o solidaritate profundă. Deci nu orice critic poate studia orice idee. În cazul ideilor literare el trebuie să aibă - sub toate formele - vocația ideilor, a imaginației ideologice, criticul de idei fiind un adevărat creator de idei. „Înțelegerea” ideii este însuși modul său de a fi în fața ideii, integrat în ființa și istoria ideii. Participare reciproc creatoare, înțelegerea ideii sporește propria noastră capacitate de înțelegere. Ființa „crește”, se dezvoltă, se transformă. Ea devine mai receptivă, mai disponibilă, mai suplă, mai elastică, prin integrare în „efortul hermeneutic”. Pe scurt: mai „înțelegătoare”.

Întreaga analiză duce nu numai la o solidarizare de conținut și metodă între hermeneutică= înțelegere-exegeză, dar și de termeni. Și aceste noțiuni sfîrșesc prin a deveni alternative și circulare: ca să înțelegi trebuie să adopți o hermeneutică, să interpretezi; ca să interpretezi trebuie să înțelegi, să practici o „interpretare comprehensivă”, „care înțelege”, printr-o „relație vitală cu obiectul”, terminologie de altfel generalizată: „înțelegere prin interpretare”, „interpretare efort de înțelegere”, hermeneutica „înțelegerea interpretării” etc. Disociația - posibilă analitic - este inoperantă în planul experienței hermeneutice concrete, care nu cunoaște nici priorități, nici subordonări, nici ordine preferențială. Doar că în locul descifrării de simboluri și sensuri, hermeneutica noastră descifrează idei literare printr-o înțelegere raționalizată, atît a momentului interpretativ, cît și a ideii interpretate.

Noul înțeles pe care-l dăm înțelegerii hermeneutice nu poate fi, prin urmare, decît următorul: a înțelege sensul unei idei literare, a sistemului său interior și, deci, a mecanismului de funcționare al modelului corespunzător. Criticul se transpune analitic în centrul „logic” al ideii, își asumă principiul de bază, înțelege modul, sensul și ritmul de desfășurare a ideii literare pe întreaga durată a manifestării sale istorice. Înțelegerea se confundă cu însuși actul construcției unui model, al modelării. Ea implică descifrarea unui sistem, a unei coerențe, care devine, în acest caz, criteriul esențial al înțelegerii. Devine evident că vechiul obiectiv hermeneutic: a înțelege mai bine un text decît propriul său autor, stabilit de Fr. Schlegel, Schleiermacher, Dilthey, reluat de mulți alții, nu mai poate fi primit decît în sensul următor: înțelegerea totală a sistemului ideii transpusă în model este net superioară înțele-

gerii fragmentare a ideii, exprimată prin definiții parțiale. Ceea ce echivalează cu a spune că ideea modelată, care devine propriul său „autor”, „se înțelege” mult mai bine pe sine în această formă globală, de sinteză, decât sub formă de fragmente, de *membra disjecta*.

Acest preambul ne introduce în domeniul literar printr-o identificare esențială: hermeneutica înglobează sau se confundă cu critica literară din sfera căreia se va desprinde - în cele din urmă - și critica ideilor literare. De la o anumită etapă, operațiile hermeneutice încep să fie asimilate criticii literare, în egală măsură în care critica literară începe să aparțină, sub o formă sau alta, în mod programatic hermeneuticii. Întretăierea celor două domenii este precisă și evidentă încă la Fr. Schlegel, după care hermeneutica include gramatica, critica și poetica, discipline chemate să conlucreze, așa cum recomandă de altfel și Schleiermacher: „Arta de a citi și arta de a înțelege să se sprijine reciproc”. Hermeneutica devine, în felul acesta, o formă și o metodă a criticii literare, necesară și immanentă întregului proces critic cu care se identifică. Noțiunea actuală de „hermeneutică critică” apare din această cauză, pînă la un punct, tautologică. În schimb, ea păstrează, cu toată claritatea întreaga sa semnificație istorică. Este chiar surprinzător că o istorie a termenului de critică bine informată, ca a lui René Wellek, nu înregistrează și această nuanță deosebit de importantă.

În practica terminologică actuală, identificarea rămîne totuși de cele mai multe ori doar subînțeleasă. Dar se poate presupune în mod legitim că ori de cîte ori critica epocii își recunoaște o vocație exegetică, de explicare, se definește ca un instrument de interpretare literară, gestul său este de esență pur hermeneutică. „Interpretarea” nu constituie un obiectiv facultativ al criticii, ci unul strict metodologic, fundamental. Prin definiție, critica interpretează un sens; „interpretarea” nu este altceva - cum afirmă și Fr. Schlegel - decât o „hermeneutică critică nemijlocită”, o „critică a sensului”. Întreaga teorie actuală a interpretării critice nu spune nimic altceva; preocuparea „interpretării corecte” a „adevăratei interpretări a textului literar constituie cu atît mai mult o tendință eminemente hermeneutică. Apariția unor (aparent) noi formule nu modifică acest program inevitabil tradițional, în măsura în care recunoaștem criticii aceleași operații esențiale. Uneori, interpretarea critică este asimilată unei „parafraze” sau „traduceri”: „Eu n-am citit niciodată o carte, eu am tradus-o” - spune G. Călinescu. Este evident că în această accepție „traducere” înseamnă tot „interpretare”.

Asocierea frecventă a „interpretării” și altor obiective critice de bază (descriere, judecată, valorificare etc.) se produce în interiorul aceleiași sfere hermeneutice. Includerea „înțelegerii” la fel. Noțiunea circulă relativ puțin în „noua critică” franceză, iar referința la „hermeneutică” și mai puțin. Dar chiar atunci când se folosesc sinonime sau parafraze verbale („interiorizare”, de pildă) sensul de bază rămîne cel primordial, hermeneutic, de *Erlebniss*, de realitate „re-trăită”. Noi înșine, folosind și alte izvoare, unele și românești, am vorbit și mai înainte de „înțelegere”, ca element component al judecății critice. Se poate observa, și cu acest prilej, existența unei teorii hermeneutice latente, generalizate, în statu nascendi, uneori de-a dreptul empirică, redescoperită periodic prin simplă reflexie critică. Dovadă în plus a caracterului topic, specific infrastructurii întregii teorii critice, redusă în esență la o serie de „locuri comune”.

În măsura în care critica a fost și este definită drept explicare sau interpretare de text, acest caracter iese și mai puternic în evidență. Orice interpretare gramaticală, filologică, textuală, în vederea unei „explicări” de sens, se orientează chiar de la început spre o metodologie, o *ars critica*. Născută în sanctuare, hermeneutica începe prin a fi însăși „tehnica” de interpretare a oracolelor și simbolurilor sacre. Ea presupune un sistem de explicații obiective, singure, care pot face inteligibile semnificațiile mesajului, metodă de lectură întemeiată pe „chei” și „reguli”. Trecerea de la domeniul sacru la cel profan nu schimbă cu nimic această vocație metodologică: dacă un simbol ar fi explicat numai printr-un alt simbol, un oracol prin alte formule oraculare, cercul vicios ar fi desăvârșit. Necesitatea de obiectivare a interpretării critice este, mai presus de orice, o necesitate a comunicării între un transmițător și un destinatar. Poeții presupun, nu mai puțin, o cheie de lectură (Plutarch: *Quomodo adolescens poetas audire debeat*), deci o interpretare „optimă”. Programul hermeneutic se reflectă și în titluri: la Huet (1661) - *De optimo genere interpretandi*, *De Claris interpretibus*; în manuale de retorică literară de prestigiu, ca al lui Rollin - *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres...* (1726-1728). Acesta din urmă pune bazele unei adevărate pedagogii a „explicației de text”: *De la lecture et de l'explication des auteurs* (II, 1. II, ch. III). *De la lecture des livres français: Essai de la manière dont on peut expliquer les auteurs français* (1.1, ch. I., art. II). *De la lecture des Poètes* (1. II, ch. II, art. I, 2) etc. Ceea ce ne interesează în acest

cadru restrîns nu este istoria propriu-zisă a hermeneuticii literare, ci doar determinarea obiectivelor sale esențiale prin cîteva etape tipice. În concepția lui Schleiermacher ea se confundă și sub acest aspect cu o parte din programul actual al criticii literare: stabilirea „personalității compoziției”, „individualitatea limbii”, „unitatea stilului”. Critica ideilor literare va apare, pe acest teren, preocupată, încă de pe acum, de „ideea operei” („Die Idee des Werkes”), de „gîndirea unui scriitor” („Die Gedanken einen Schriftstellers”). Ceea ce implică în mod necesar și aspecte programatice, teoretico-literare. Deci, obiectul investigațiilor noastre.

În *Ramuri*, XI, nr. 9, 1974, p. 4.

HERMENEUTICA LITERARĂ. ÎNCEPUTURI (IV)

Teoria „explicării de text”, foarte apropiată de critica literară cînd își propune analize stilistice, valorificări estetice, respingerea pozitivismului strict, în sensul Spitzer, Steiger, von Wiese, pregătește și consolidează critica de idei literare prin alte cîteva aspecte importante, mult prea ignorate sau superficial privite de critica literară curentă, foiletonistică. Esențială, între toate, este întoarcerea metodică, programatică la text, înapoi la text, la lectura atentă, minuțioasă, a textelor, atitudine radical opusă simplei „impresii”. Critica ideilor literare are nevoie de o bază sigură: „de o critică de text - „control temeinic” - urmată de exegeza atentă a textelor teoretice. Bine citite, textele spun totul. Dar pentru aceasta ele trebuie bine „stoarse”, pentru a ne da tot ce ne pot da. Pentru noi, noțiunile hermeneutice curente, care circulă azi mai peste tot, inclusiv în dicționarele literare („clarificare”, „exegeză”, „interpretare ca explicare sistematică, graduală, de la fapte la valoare estetică și de la clarificare logică la cea psihologică”) au o finalitate precisă: analiza stringentă a textelor de idei literare în vederea descoperirii tuturor constantelor, recurențelor și modelărilor latente cuprinse în totalitatea textelor unei idei literare. Ceea ce implică un efort metodic, bine organizat, de documentare și interpretare. Hermeneutica exclude, de altfel, prin însăși natura sa, superficialitatea, improvizarea și dezordinea intelectuală.

Interpretarea literară urmărește, și în domeniul literar, aceleași explicații esențiale de sens și semnificații, cu unele dificultăți suplimentare, dată fiind bogăția de semnificații a textelor literare. Postulatul de bază - *auctor absconditus* - reprezintă transpunerea în literatură a alegoriei, principiul oricărei interpretări medievale de text. În clipa în care lectura unui text literar începe să sugereze și un alt sens, dincolo de cel literal, interpretarea literară - ca moment ideal - a luat ființă. Al doilea moment constă într-un transfer de valoare: sensul „ascuns”, „adînc”, „simbolic” etc. este superior sensului literar, al textului de suprafață, ierarhie implicată în orice definiție de tipul sens adînc=sens adevărat, principiu alegoric fundamental. Al treilea moment recunoaște sensului „adînc” o mare varietate de conținut și, deci, de interpretări posibile. Sensul ascuns este, prin definiție, indeterminat, polivalent, *polisemos* (Dante, Ep., XIII, 7). Deci liber, creator. De unde apariția interpretării libere, variabile, creatoare „imaginare”. Mai ales în acest punct postulatul tipic hermeneutic al polisimboliei textului coincide integral cu principiul de bază, riguros-identific, al „noii critici”. În ce măsură această critică este într-adevăr „nouă” se poate vedea cu ușurință.... Însă, tot atît de adevărat este că reeditarea acestui „loc comun” era inevitabilă...

Urmările principiului polisimboliei interesează critica ideilor literare sub un aspect și mai însemnat: primejdia abuzului de sens și de interpretare. Dacă alegoria devine prin abuz o adevărată „filoxeră a exegezei”, apariția interpretărilor fanteziste, delirante, constituie o adevărată plagă a studiilor și controverselor literare. Încă în perioada *Querelle-i des Anciens et les Modernes*, Homer reprezintă un adevărat simbol al polisimboliei abuzive, al „sensurilor misterioase cu orice preț”, al „alegoriei forțate”, obiect de ironie: „Cred că Homer ar fi foarte surprins dacă ar reveni pe lume și ar cunoaște tot ce i se atribuie”. *La Querelle* constituie, în ea însăși, un exemplu tipic al conflictului de mari proporții produs de confruntarea sensurilor abuzive, care nu pot fi eliminate decît prin descoperirea unor norme obiective de interpretare.

S-ar părea, la prima vedere, că introducerea unor criterii, reguli și scheme fixe, cu valoare universală, poate să asigure stabilitatea interpretării, să-i dea o bază „obiectivă”, să elimine contradicțiile între interpretările opuse. În această direcție au mers, spontan, empiric sau pragmatic, toate schemele de interpretare literară, de la *accessus ad auctores medievale*, pînă la sistemele pozitivistice ale secolului al XIX-

lea (*race, milieu, moment* - *Taine, Erebtas, Erlentes, Erlebtes* - Scherer), inclusiv totalitatea schemelor de analiză actuale: internă/externă (reeditarea dicotomiei clasice fond/formă), intrinsecă/extrinsecă, istorice, sociologice, biografice, psihanalitice, psihocritice, stilistice etc. Cîte „metode” critice, aŕtea principii ŕi posibilităŕi de interpretare. Astfel de „reguli” sau „legi” apar mereu. La o privire mai atentă, observăm că ele nu oferă, de fapt, decît un cadru ŕi o clasificare a interpretărilor posibile, operaŕie care are, fără îndoială, utilitatea sa analitică. Propunînd anterior, noi îŕșine, o schemă supraetajată (substructură, structură, suprastructură) nu ofeream, de fapt, decît un sens de orientare, o metodă posibilă de lectură. Dar controversa nu este ŕi nu poate fi eliminată, pentru bunul motiv că fiecare termen, element sau moment al acestei scheme (sau al altora) devine el însuși obiect al unei interpretări, producător de alte semnificaŕii îŕ serie. „Fond”, „formă”, „mediu”, „istorie”, „intenŕie”, „context” ŕi foarte multe criterii de acest tip generează propriile lor semnificaŕii, necesar a fi precizate îŕainte de a fi aplicate textului analizat. ŕi cum toate aceste semnificaŕii sînt îŕ mod inevitabil mobile, cercul vicios al interpretării este desăvîrșit. Din acest punct de vedere, interpretarea pur obiectivă rămîne o iluzie, cît timp termenul referenŕial, chemat să semnifice obiectiv un text, este, el însuși, polivalent, larg interpretabil, fapt care face cu neputință o interpretare universal valabilă. Pentru fiecare interpret, orice criterii - oricare ar fi acestea - pot să îŕsemne altceva. Este deci necesar ca toŕi hermeneuŕii unui text să cadă îŕ prealabil de acord asupra fiecărei semnificaŕii a fiecărui element al sistemului de referință îŕ parte.

Însă, chiar ŕi îŕ acest caz, nu se ajunge decît la o pseudo-universalitate, la un consens foarte limitat, cu valoare eminate statistică, redusă la un grup, la adepŕii aceluiași sistem terminologic ŕi de interpretare. Există o îŕtreagă dialectică a generalului ŕi particularului ŕi îŕ domeniul schemelor de interpretare: scheme generale/scheme particulare. Acestea din urmă reduse la „cheile” de lectură strict personale ale unui critic - („timpul interior” la Georges Poulet, „senzaŕia” la Jean Pierre Richard etc). Definim situaŕia foarte generală a interpretării textelor literare, a literaturii îŕ sensul larg al cuvîntului.

Îŕ *Ramuri*, XI, nr. 10, 1974, p. 6.

LIMITELE METODEI HERMENEUTICE

Procesul hermeneutic trebuie totuși privit cu luciditate pentru a înlătura orice tentativă de supralicitare și de preluare docilă, necritică. Precum orice altă formă de critică, critica ideilor literare nu poate fi nici absolută, nici infailibilă. Ea este aplicabilă, dă bune rezultate, își demonstrează din plin valabilitatea numai între anumite limite. „Adevărul” său este al validității metodei folosite, care operează exclusiv prin stabiliri de relații și integrări de relații în interiorul unor sisteme formalizabile. Orice mecanism intelectual întemeiat pe raporturi și relații este relativ prin definiție.

O primă limită este impusă de însuși apriorismul modelării, care nu poate și nu trebuie să definească toate noțiunile, toți termenii folosiți, pentru a nu cădea în cercul vicios al tautologiei: „întrucât definițiile - observă și D'Alembert - constau în a explica un cuvânt cu ajutorul unuia sau mai multor alte cuvinte, rezultă în mod necesar că există cuvinte ce nu trebuie niciodată definite, deoarece, în caz contrar, toate definițiile n-ar mai forma decît o specie de cerc vicios, în care un cuvânt ar fi explicat, de un alt cuvânt, ce ar fi servit la propria sa explicație”. Iată de ce unele propoziții vor fi doar subînțelese, altele doar enunțate neanalitic, prin întreținerea ficțiunii consensului prealabil. Metoda presupune un număr de termeni, noțiuni, idei literare etc., folosite ca și cum asupra lor s-ar fi căzut de acord de la început, acceptate în mod tacit sau declarat ca puncte legitime de plecare. Orice model propune, de fapt, doar propria sa concluzie, cu care se identifică pe parcurs. Ea nu este demonstrată, ci numai enunțată, sub rezerva verificării hermeneutice. Un articol de *Dicționar* ce și-ar propune să definească pas cu pas toți termenii implicați argumentării fără să alterneze termenii tehnici explicați cu termenii comuni imediat inteligibili (fie și convențional (inteligibili) ar constitui o monstruoasă. Rezultatul ar fi un glosar inform, care și-a pierdut pe drum însuși sensul preocupării sale: ideea centrală.

La obiecția (adusă în trecut și lui Croce) că tautologia, chiar și în acest caz, nu poate fi evitată, întrucât seria de identități *artă* = *creație* = *intuiție* = *frumos* = *geniu* = *gust* = *artă* ne întoarce la punctul de plecare (literatura este literatură, poezia este poezie etc.) se poate răspunde că spirala ascendentă a spiritului hermeneutic nu coincide niciodată cu poziția sa inițială. Pe parcurs, la fiecare din

revoluțiile și etapele străbătute, ideea literară se modifică, se dezvoltă, primește o altă formulare, un alt conținut, care numai sub raport formal este acoperit de vechiul concept. Substanțial, el a devenit un alt concept, care continuă să folosească eticheta tradițională doar din stricte rațiuni lingvistice, pentru simpla comodate a comunicării. Rolul criticii ideilor literare constă tocmai în înlăturarea acestor suprapuneri simplificatoare prin demistificarea oricăror sinonimii abuzive. Repetiția este numai conceptuală, nu hermeneutică, nici critică. Definiția poeziei, primită ca bază de discuție, și definiția acceptată la sfârșitul întregii analize, nu mai coincid decât în parte. În caz contrar, procesul este ratat, el nu și-a atins scopul. Pe de altă parte, noi recunoaștem în mod deschis toate consecințele gândirii de tip circular, care sugerează efectiv stagnarea în perspectivă transcendentă și implică desfășurarea ciclică în cea istoric-imanentă.

Limitată - acceptabilă doar ca o fatalitate metodologică - este și posibilitatea de adecvare a ideii literare la textul literar, inevitabil parțială, aproximativă. Față de realitatea literaturii, sub toate formale sale, definițiile literare prezintă - fără excepție - un coeficient variabil de neaderență, de necorespondență și, deci, implicit, de autonomie. Ideea literară are propria sa coerență și rigoare, care niciodată nu acoperă și nu se suprapune integral peste relieful textului literar. Între cele două planuri există discontinuitate și divergență. De unde relativitatea oricăror definiții literare, imposibilitatea formulei stricte, algebrice, care nu poate reduce la unitate imensa varietate fenomenală și polisemică a literaturii. Orice idee literară implică deci excepții, surprize, aspecte ireductibile, de primit ca atare, întrucât nu se poate cere unui „model” literar mai mult decât el își propune și este capabil să realizeze. Observații în acest sens s-au făcut adesea, dintr-o perspectivă mai curînd sceptică.

Noi plecăm, în mod deschis, de la ipoteza disocierii dintre planul teoretic și practic al literaturii, refuzînd orice descurajare, deoarece ne-am interzis de la început orice exagerare sau iluzie. Cît timp studiul teoretic al literaturii presupune în mod necesar raportarea la o serie de categorii critice, generalizante prin însăși structura lor categorială, ne-am asumat, implicit, și toate urmările: existența textelor sau operelor ireductibile la concepte riguroase; dificultatea reducerii la unitatea terminologică a diversității fenomenelor; primejdia categoriilor prea generale; modificarea continuă a semnificațiilor unui concept

prin apariția noilor opere; riscul simplificării prin formule-cheie, al schematizării și alterării intuiției prin limbaj critic convențional; fracționarea unei opere unitare, care poate parcurge mai multe stiluri raportate la idei diferite; abstractizarea excesivă a literaturii etc.

Toate aceste obiecții ar pune, într-adevăr, în mare dificultate orice critică literară. Numai că programul nostru nu este identic cu al criticii literare, al cărui obiect este unicitatea, personalitatea estetic-ideologică ireductibilă a operei literare. Fără îndoială conceptul de fantastic se pulverizează în opere. Orice noțiune literară își îngustează sfera, se subdivide, se individualizează: câte opere, atâtea „categorii” estetice. Or, critica ideilor literare parcurge o traiectorie diametral opusă: ea pleacă de la accidentul operei pentru a se ridica la modelul teoretic al tuturor operelor de tipul său. Între preconceptul pur și abstract și realitatea concretă, ideea literară se constituie într-un spațiu intermediar: ea recuperează prin inducție doar atâtea elemente câte sînt necesare pentru a o face posibilă, funcțională și reprezentativă pentru o singură categorie.

Dincolo de acest „barem” al investigării și integrării concrete, varietatea realității nu mai constituie nici o primejdie sau tentație. Fenomenalitatea literară poate rămîne foarte bine fie dincolo (prin abundență de aspecte), fie dincoace de concept (prin insuficiență de aspecte), fără ca prin aceasta validitatea construcției să sufere în vreun fel oarecare. Este vorba, se înțelege, în toate aceste împrejurări, de idei bine documentate și articulate, care pot să ilustreze o „logică” evidentă. Demonstrarea poate face însă abstracție de excepții sau lacune. Dacă am tinde la epuizarea și validarea definiției în funcție de orice „absență” sau „prezență”, obsedați de orice operă posibilă, reperată sau nereperată, resemnați la o pseudo-definiție care mereu doar s-ar „face”, căutîndu-se pe sine, n-am mai construi nimic, niciodată. Ar însemna să renunțăm la orice efort de sistematizare, tipizare și teoretizare al literaturii, ceea ce nu poate sta în intenția nici unui critic român.

Limitată este și posibilitatea clarității integrale. Fără a cădea în paradox, îndrăznim să afirmăm că un grad oarecare de „confuzie” și „haotic” constituie o condiție necesară a formulării oricărei idei literare. Dacă este exclusă claritatea de tip matematic sau logic; dacă „multe cărți - cum observă și Kant - ar fi cu mult mai clare, dacă nu ar fi vrut să fie atît de clare”; dacă „mijloacele care ajută pentru a produce claritatea sînt fără îndoială utile în amănunte”, dar „de multe ori

dăunătoare în ansamblu, întrucât nu permit cititorului să ajungă destul de repede să îmbrățișeze ansamblul cu privirea, - și acoperă cu toate culorile lor sclipitoare articulația sau fac de nerecunoscut structura sistemului de care depinde totuși de cele mai multe ori judecarea unității și solidității lui”, rezultă că un coeficient de inefabil teoretic este implicat în însăși aplicarea metodei adoptate. Această noțiune de „inefabil teoretic” trebuie înțeleasă în mod exact. Cu cât precizia unei definiții este mai mare, cu atât definiția devine mai generală, deci mai vagă. Claritatea este invers proporțională cu abundența detaliilor concrete, inevitabil sacrificate sau „circumscrise” (ca să nu spunem „siluite”) sub presiunea exigențelor noțiunilor folosite. Astfel de observații s-au făcut în domeniul definițiilor literare, încă în secolul al XVIII-lea, urmate de recomandarea evitării definițiilor prea stricte, prea rigide, prea închise. Elasticitatea, suplețea și chiar o anume interferență nu poate fi exclusă, nici condamnată.

Unele realități estetico-literare nu pot fi definite cu precizie maximă: inefabilul, gustul, sublimul etc. traduc emoții foarte concrete și, totuși, labile, aproximative, ambigui prin interferență în diferite contexte. Sensul istoric și estetic al unei idei literare nu se suprapun niciodată, deși se intersectează în permanență.

Limitată este, în sfârșit, condiția însăși a determinării concepțiilor și ideilor literare. Noi acceptăm deschis, lucid și fără iluzii această concluzie, care se impune cu necesitate, la antipodul oricărui dogmatism posibil. Spre deosebire de dogmatismul impresionist, și neo-impresionist, întreținut de unii gazetari literari, cel mai periculos, mai sclerosat, mai antipatic și mai arogant dintre toate (deoarece el ascunde sub o mască „subtilă”, care afectează libertatea spirituală, obstinația opacă a simplei impresii, transformată într-un absolut, în interiorul căreia criticul se baricadează, surd la orice controversă), critica de tip hermeneutic, prin însăși circularitatea și deschiderea sa continuă, refuză orice stagnare, osificare și închidere. Rezultatele sale sînt prezentate sub beneficiul construcției autotelice, satisfacției interioare, inventarului final, stadiului actual și limitelor cunoașterii. Scopul ultim nu este de a da definiții definitive, ci de a examina condițiile și posibilitățile oricărei definiții perfectibile. Această limitare și relativizare a criticii ideilor literare nu exclude, ba chiar implică, efortul metodic al cunoașterii și determinării. Noi împingem întreaga operație cât mai departe posibil: „Expunerea - spunea Aristotel - va fi mulțumitoare,

dacă va atinge acel grad de exactitate ce-l îngăduie materia dată” (*Etica Nic.*, I,1,1094b). A proceda astfel ar însemna să abdicăm de la analiză și investigație, de la efortul intelectual organizat, de la finalitatea și tensiunea naționalistă și critică a cunoașterii, de dragul paradoxului ieftin, obscurantist, iraționalist și acefal, al pseudo-indeterminismului absolut, pe care unii jurnaliști literari inocenți l-au pus în legătură cu... „relația de incertitudine a lui Heisenberg”. Ca și cum ideile literare ar fi... atomi și electroni! Detaliul, în treacăt fie spus, aruncă o vie lumină asupra competenței și seriozității cu care unii cronicari improvizați înțeleg să discute astfel de probleme ce-i depășesc sub toate aspectele.

Metoda hermeneutică este astfel concepută încât ea nu numai că nu refuză toate completările și rectificările legitime, dar ea presupune prin însăși logica sa interioară satisfacția descoperirii, recuperării și integrării continui. Acest sistem nu numai că nu suferă de „amor propriu”, dar el nu poate să funcționeze decât numai printr-o astfel de perfecționare, în interiorul modelelor pe care și le prescrie. El știe că nu știe tot, că n-a dezlegat toate problemele, că nu le va desluși, de fapt, pe toate niciodată, făcându-și un mod de existență și de expresie tocmai din această „ironie” a anticipării, acceptării și resemnării cunoașterii literare limitate și relative.

Ce rezultate creatoare, originale, poate da o astfel de metodă? Întrebarea nu este chiar lipsită de sens, deoarece critica ideilor literare - în obiectul și procedeele sale specifice - nu este încă bine consolidată în conștiințe, unde nu lipsesc nici prejudecățile, nici exclusivismele. Totuși, noi nu vedem de ce criticii operei literare i s-ar recunoaște și criticii ideilor literare nu i s-ar recunoaște același atribut de „creator”, la care are același drept, în condiții de competiție deplină. Dacă valoarea teoretică și ideologică este calitativ egală și, deci, comparabilă valorii artistice, întrucât poate fi mai valoros un roman decât teoria romanului, un volum de poezii mai valoros decât teoria lirismului? Dacă plăcerea de a citi și de a analiza idei este la fel de legitimă ca orice altă lectură sau analiză, de ce critica ideilor literare nu și-ar asuma, din plin și pe față, aceeași satisfacție? De ce ar fi mai atractivă să zicem, din punct de vedere „literar”, opera lui Ion Agârbiceanu sau Cezar Petrescu decât controversa clasic-modern, sau problema avangardei, o colecție de debutanți - oricât de promițători - mai semnificativă decât problema literaturii și antiliteratură? Dacă pretenția unor scriitori că numai ei ar fi „creatori” nu și critici este total greșită, nu mai puțin

exorbitantă rămîne tendința unor critici de a monopoliza numai ei, și numai pentru formula lor (de obicei liricoidă - impresionistă), toate forțele de „creație” ale criticii. Acestea sînt mult mai mari decît se crede în genere. Ele sînt, de fapt, teoretic și practic vorbind, nesfîrșite.

Critica ideilor literare își revendică în mod deschis și fără nici un fel de complex (de superioritate sau inferioritate) capacitatea creatoare. Ea constituie o tentativă hotărîtă de a lărgi sfera creației critice, plecînd de la premisa că ideile sînt opere; că există o reală congenialitate între critic și creator; că orice conștiință a creației echivalează - în spirit modern cu însăși creația; că orice idee are o expresie unică, irepetabilă, creatoare chiar prin acest fapt; că organizarea oricărei idei - literare sau nu - are afinități artistice prin însăși opera de ordonare și asamblare pe care o presupune; în sfîrșit că orice acțiune de sintetizare și modelare este fundamental creatoare. Critica ideilor literare pleacă de la omologia sinteză-creație. Constituirea unor bune „modele” funcționale, coerente și consecvente în toate compartimentele, desfășurate unitar pe durata întregii construcții este în sine creatoare. În astfel de împrejurări, creatoare este însăși metoda, principiul său de organizare și aplicare, modul de selectare, reconstituire și re-formulare, „arta” de a converti datele problemei într-o nouă demonstrație bine articulată. Ideile, citatele, materialele documentare circulă peste tot. Se știe: totul a fost spus de mult. Esențial este a regrupa elementele preexistente în cadrul unui sistem, în funcție de unghiul unitar de percepție, al unei concepții personale, într-un cadru ideologic bine întemeiat.

„Ideea - observă și G. Căcilnescu - este lucrul cel mai obștesc și nimeni nu se poate îndărătnici de a susține că a stabilit un raport întîia oară. Originalitatea de gîndire și deci dreptul de proprietate pornește de la complexul unei atitudini întregi. Dacă, prin urmare, în marginile competenței adevărate introducem un sistem de gîndire în totalitate nou sau în tot cazul cu nouă vitalitate, e oarecum demoralizant și inutil să împingem probitatea pînă acolo încît să verificăm autenticitatea ideilor izolate”.

Mișcarea se desfășoară în doi timpi: selecția și reconstrucția, momente corelative ale unui proces unic de sinteză creatoare. Pentru noi (a spus-o de mult și La Bruyère) „alegerea ideilor este invenție”. Și ea este „invenție” întrucît implică intervenția unui criteriu selectiv stabil, în perspectiva viziunii de ansamblu care filtrează și recuperează

exclusiv în funcție de exigențele sale. O astfel de „lectură” este totdeauna preferențială și fragmentară. Ea „alege” doar ce-i „convine”, în limitele unei „scheme”, care constituie însăși ipostaza creatoare a spiritului critic și teoretic. De aceea, ea nu poate fi decât „parțială” și productivă. Procedul are înalte virtuți creatoare: o idee este sculptată și modelată așa cum un pictor absoarbe și remodelează imaginea brută a naturii. Cézanne spunea: „Iau din dreapta, din stînga, de aici și de acolo, de pretutindeni, culorile sale, nuanțele; le fixează, le alătur una alteia, și toate formează linii, devin obiecte, roci, copaci, fără ca eu să mă gîndesc la asta”.

În același timp, destructurarea prin selecție devine restructurarea prin concepție. Fiecare idee literară este supusă, unei radiografii interne, care-i schițează „scheletul” și istoria, sub forma unei reconstrucții concentrate, sferice. Este refăcut, pe texte, în mod analitic, procesul înșuși al ideii, ordonarea și sistematizarea critică scoțînd singure în relief toate calitățile și defectele soluțiilor anterioare. Elementele fundamentale ale problemei sînt, în felul acesta depistate, extrase și reformulate pe un spațiu restrîns, prin excavare, comprimare și sistematizare. Este punctul de convergență al întregii critici a ideilor literare, inventivă (în intenție cel puțin) tocmai prin această reluare și reconstruire, într-un plan propriu, a fiecărei idei discutate. Contribuția reală, în adîncime, a criticii ideilor literare este, deci opțiunea și sinteza, unghiul de percepție și de rezolvare al ideii respective, coerența și consecvența articolului. Invenția substanțială stă în soluția generală, mai puțin și, uneori, chiar deloc în detalii, cele mai multe, în mod inevitabil, de uz comun. În măsura în care soluția de ansamblu nu calchiază și nu se suprapune peste nici una din rezolvările existente în punctele esențiale, paternitatea revine, de drept și de fapt, criticului în cauză. Prin acest procedeu hermeneutic ideea literară este, efectiv, reinventată: „Să nu mi se spună că n-am spus nimic nou: dispoziția materiei este nouă: cînd te joci cu mingea, aceeași minge o aruncă și unul și altul, doar că unul o aruncă mai bine”. (Pascal).

În *Ramuri*, VIII, nr. 10, 1971, p. 8.

PENTRU O HERMENEUTICĂ ROMÂNEASCĂ (I)

Din punctul nostru de vedere, critica ideilor literare implică o hermeneutică de un tip special, adaptată și perfecționată în vederea noului său obiectiv, pe care înțelege să-1 atace în cercuri concentrice, pe trepte tot mai înalte. Cu alte cuvinte, noi împrumutăm de la vechea hermeneutică, de tipul Schleiermacher, ideea de circularitate, de „ciclu hermeneutic” (tot-parte-tot/parte-tot-parte), reluată pe diferite planuri, într-o ordine analitică ascendentă, orientată spre convergență și totalizare.

1. Operația fundamentală, care se cere bine înțeleasă deoarece ea oferă „cheia” întregii metode, constă într-o acțiune de modelare. Noi percepem, studiem și definim ideile literare sub formă de „modele” ideale: sisteme teoretice, care tind să cuprindă și să explice ideile literare în aspectele lor esențiale, integrate și articulate de o „logică” interioară, condiționată istoric și dialectic. Ideile literare (și nu numai literare) au o vocație modelatoare, deoarece - după noi - ele funcționează și se dezvoltă numai în cadrul unor structuri date, prin organizări prescrise de un pseudo „cod genetic”. Unele premise nu pot conduce decât la anumite concluzii; oricât de elastică i-ar fi desfășurarea, nici o idee literară nu-și depășește „ereditatea”, „genotipul”. Ideea de clasic nu poate deveni subit romantică și invers.

Ideile literare fiind „stereotipe”, multe din formule dovedindu-se pe parcurs uimitor de omogene, echivalente sau identice, studiul lor identifică și definește, de fapt, tipuri de explicații și soluții. De aceea nu trebuie să surprindă că, de cele mai multe ori, ne așezăm, în mod deliberat și de la început, din perspectiva tipologiei tradiționale. Deoarece noi plecăm de la premisa că ideea literară evoluează numai în cadrul propriului său „arhetip”, pe care doar îl descoperă și-l amplifică pe parcurs, prin desfășurarea istorică. În realitate, el preexistă. În orice caz, ideea literară supusă modelării se comportă ca și cum acest „arhetip” ar exista. Istoria ideii nu constituie, în această împrejurare, decât un act de conformare la o normă implicită și, în același timp, de recunoaștere explicită a unui prototip. De unde și profunda coerență a oricărei idei literare.

Modelul său constată realitatea unei situații obiective: sistemul ideii, care are o „logică” proprie, închisă potențial într-un nucleu, impune o strictă coeziune, o riguroasă interdependență funcțională. Critica ideilor literare nu folosește și nu acceptă decât modele care funcționează, capabile să coordoneze, să integreze și să ratifice toate

elementele și observațiile adiacente recuperabile. Modelul unei idei literare nu poate fi decât valid, sistematic și funcțional. Ideile rebele, ireductibile sînt numai în aparență „rebele”, „ireductibile”, prin raportare doar la anumite sisteme neaderente. În astfel de cazuri, criticul are cel mai bun indiciu că ele aparțin în realitate unor alte sisteme, de reperat și modelat ca atare, după o altă formulă, a cărei pertință se verifică tocmai prin capacitatea sa de integrare și resorbire a ideii „anarhice”. Pentru noi nu există idei „furioase” *à l'état sauvage*.

Nici un model nu apare constituit cu claritate chiar de la început. El se dezvoltă și se cristalizează progresiv, înscris într-o durată, pe o traiectorie istorică. Ceea ce-1 caracterizează este verificarea, modificarea și perfecționarea continuă. Operația îmbunătățirii textelor este relativ ușoară, deoarece orice model hermeneutic implică periodicitatea, circularitatea. De la un timp, istoria oricărei idei literare începe, parcă, să stagneze, să se repete, să revină la aceleași poziții, la aceleași formule consacrate. Undeva, desfășurarea ideii literare tinde deci să se „închidă” prin imitație, autopastișă, alunecare inocentă în scheme date, tradiționale. Rotația și revenirea par involuntare, inevitabile. După ce parcurge întreg ciclul său interior, ideea literară se întoarce, s-ar zice, la punctul de plecare. Antiliteratura neagă literatura, pentru a deveni la rîndul său, ea însăși, literatură. Ceea ce este foarte exact și în același timp relativ iluzoriu. Eterna rotire a ideii (folosim o imagine) se desfășoară în spirală ascendentă deschisă. Ea parcurge o mișcare de revoluție, care, însă, nu coincide niciodată cu poziția inițială, reluată succesiv pe diferite planuri superioare de complexitate, situate însă pe aceeași verticală. De unde rezultă că nu poate fi vorba, în realitate, de nici o tautologie. Fiecare nouă interpretare semantică deschide tot mai larg această spirală, care continuă să aibă axul său ideal inflexibil. În felul acesta, ideea literară participă la „istorie”, crește, se dezvoltă, rămînînd mereu ea însăși. Succesiunea este absorbită de periodicitate, apoi de nemișcare.

Din care cauză, viziunea istorică a criticii ideilor literare este amplificată treptat, în sens tipologic. În materia vie a istoriei literare și a conștiinței sale estetice noi căutăm cu prioritate prototipii, identificăm, pe cît ne stă în putință, structurile stabile, supratemporale. Oricare le-ar fi definiția, teoriile clasice și moderne refac, în expresii mereu schimbate, același sistem de argumentare. De unde rezultă că, de la o anumită etapă a demonstrației, materialul istoric respectiv, documentarea și erudiția încep să joace un rol tot mai secundar. Citatele

românești și străine n-ar mai face decît să confirme aceleași idei, în cadrul acelorași modele, organizate după aceleași scheme. Pe un bogat fond aperceptiv încercăm să ridicăm o construcție, care se vrea solidă și funcțională prin ea însăși.

Excesul de documentare este cu atît mai inutil cu cît de la un timp observăm, nu fără oarecare melancolie, că La Bruyère are dreptate și în domeniul ideilor literare: „Totul a fost spus; totdeauna venim prea tîrziu de șapte mii de ani de cînd există oameni care gîndesc”. Ca să ajungi la acest stadiu de edificare superioară, baia de erudiție se dovedește însă necesară. N-au dreptul să fie sceptici decît cei care vorbesc în cunoștință de cauză, nu superficialii. Dar odată această fază consumată, viziunea ciclică și tipologică reprimă orice infatuare teoretică, orice veleitate de originalitate ostentativă. Privită din această perspectivă, critica ideilor literare constituie o adevărată mortificare și asceză, o „lecție” de relativism și blazare, poate și de prudență sau înțelepciune. Ea privește cu surîs ironic, pseudo-descoperirile de ultimă oră, relansarea zgomotoasă a locurilor comune, compilația jurnalistică, banalitatea care se vrea strident inedită. Este uneori chiar instructiv să surprinzi o idee pretins „nouă”, în flagrant delict de mistificare, chiar dacă involuntară, să-i demonstrezi negru pe alb că pretinsa „originalitate” este, de fapt, de mult clasată și acceptată. Ideile literare verificate duc, în realitate, o coexistență paralelă în timp și spațiu. Ele revin, se repetă, sînt „spuse”. Iar dacă ar fi vorba să ne revendicăm, totuși, o „originalitate” oarecare, atunci pseudo-originalitatea noastră constă tocmai în adoptarea deschisă a unei astfel de poziții antioriginale, într-o perioadă a „țigărilor fumate”, aruncate de mult de alții și culese avid, cu voluptatea inocentă a revelației, de unii dintre... „eseiștii” noștri.

2. Modelarea ideii literare și investigarea sistemului său interior implică, în mod obligatoriu, operația sintezei. Critica ideilor literare pune sinteza în centrul activităților sale. Ea este sintetică sau nu există. De unde, opoziția și neaderența sa fundamentală la orice formă de critică fragmentaristă, glosatoare, jurnalistic-foiletonistică, de „însemnări” și „note” marginale. Mecanismul sintezei este studiat și definit într-un articol special. Dar de pe acum trebuie arătat că, în concepția noastră, sinteza constituie o operație calitativ superioară analizei, ceea ce nu vrea să spună că sinteza n-ar presupune analiza. Dimpotrivă, metoda hermeneutică trece, în mod necesar, prin corelație dialectică, de la sinteză la analiză și de la analiză la sinteză. Însă, această alternan-

ță metodologică este direcționată și prezidată, în toate momentele sale, de disciplina sintezei, singura care-i dă conținut și o face posibilă. Spiritul trece, de la unitate și omogenitate, la diversitate și varietate, pentru a se reîntoarce la unitate, prin concilierii succesive, pe trepte superioare de sinteză, în cadrul mișcării sale ascensionale în spirală.

Hermeneutica sintezei și analizei presupune o dublă mișcare alternativă, un „du-te-vino” din două direcții: sinteză-analiză-sinteză/ analiză-sinteză-analiză. Fiecare moment sintetic coboară la nivelul analizei. Fiecare moment urcă la nivelul sintezei. Critica ideilor literare parcurge, pe toată durata sa, ambele faze. Ea începe la o etapă sau alta, dar rezultatul final nu poate fi decît modelarea finală ca sinteză. În practică, ambele momente se dovedesc atît de apropiate, prin treceri și schimbări atît de repezi de perspectivă, încît a vorbi de „simultaneitate” nu este o eroare. Sinteza propune viziunea unificată a unei idei literare, intuiția sa esențială, o schemă principală de organizare, care se cere verificată prin detalii analitice secundare. De unde necesitatea disocierilor atente, uneori minuțioase, a confruntărilor sistematice pe texte și prin texte, o întreagă investigație subterană suplimentară, care, adesea, nici nu apare în versiunea ultimă. Dar pe acest complicat parcurs spre ea însăși, ideea literară integrează, din mers, toate elementele care o consolidează, adoptă toate completările și nuanțările necesare, explorează selectiv, toate alternativele și ipotezele ce i se oferă. Ceea ce face ca analiza să confirme sinteza și sinteza să crească și să progreseze prin analiză. O idee parcursă în toate fazele esențiale, bine analizate în punctele nodale, își dezvăluie singură „modelul”, schema de organizare. În acest mod, problema se dezleagă oarecum de la sine. De aceea, dintre toate obiecțiile care s-au adus, sau care se pot face criticii ideilor literare, cea mai lipsită de sens este „analiza cu orice preț”. Cînd numai prin analiză sinteza devine posibilă, numai prin analiză sinteza se instituie și se consolidează. Abia la capătul acestei investigații interdependente ideea prinde contur definitiv, care „se face”, „se naște”, oarecum sub ochii noștri.

Există o maieutică specială a hermeneuticii, care obligă la escavații lente, aride examinări de fișe, recuperarea tuturor fragmentelor valabile și identificabile și, în același timp, la părăsirea tuturor soluțiilor parțiale, precum și a distincțiilor prea subtile, afectate, prețioase, în afara „economiei” sintezei finale. Noi „sacrificăm”, uneori, în mod conștient, detalii dintre cele mai fine, în favoarea elaborării ansamblului și construcției. Ca să-ți „placă” sinteza, trebuie să te

situezi, neapărat, dintr-o astfel de perspectivă, să aderi la acest concept, să ai o astfel de educație intelectuală.

3. Viziunea de sinteză a ideilor literare, care se propun observației sub formă de modele structurale, subordonează în mod sistematic fragmentul unității, fără a-i anula prin aceasta identitatea sau semnificația. Doar că metoda hermeneutică impune parcurgerea ciclurilor paralele: tot-parte-tot / parte-tot-parte, din perspectiva riguroasă a totalității, ca punct de plecare și sosire. Trecerea de la parte la totalitate și de la totalitate la parte are, de la început și până la sfârșit, aceeași unitate și convergență. Înțelegerea particularului nu este posibilă fără integrare într-o totalitate, prin abstractizare inductivă; totalitatea nu devine explicită decât prin raportare la cazuri particulare, prin concretizare deductivă. Dincolo însă de dialectica particularului și a generalului, în centrul metodei hermeneuticii stă însăși problema constituirii și delimitării „totalității” pe un traseu alternativ unic: parte-tot/tot-parte.

Trebuie să admitem, fără îndoială, situația următoare: la un moment dat al parcurgerii ciclului hermeneutic intervine o „intuiție”, o viziune de ansamblu. Surprindem dintr-odată întreaga desfășurare și articulație a ideii literare. Dar acest moment echivalează pentru noi abia cu începutul adevăratei sintetizări și totalizări care poate să-și descopere stadii tot mai perfecționate (vrem să spunem mai cuprinzătoare, mai nuanțate, mai adecvate), numai prin raportare la un prototip modelator. Procesul presupune, deci, străbaterea unei succesiuni de totalități, de integrări în contexte tot mai largi care au totuși o limită, în cazul ideilor literare una singură: posibilitatea descifrării mecanismului de funcționare, descoperirea unui sens inteligibil și integrator. Pentru noi „totalitate” nu înseamnă sumă cantitativă, ci sinteză calitativă, ideea literară adusă într-o stare „sferică”, de „sistem”, care funcționează, nu mai poate fi anulat, suportă cu succes orice confruntare posibilă.

Acesta este punctul nostru de adeziune și integrare, dar și de delimitare de hermeneutica tradițională sau modernă: *Zirkelschluss* (Schleiermacher) *Zirkel im Verstehen* (Dilthey), *to-and-for movement* (Leo Spitzer) etc. Sîntem de acord și cu „ciclul filologic” și cu asocieria examenului „microscopic” și „macroscopic” și cu viziunea de ansamblu și simultană a ideii centrale și a părților și cu toate celelalte condiții hermeneutice menționate. Numai că, în acest demers critic, mișcarea „du-te-vino”, „progresiv-regresivă”, după expresia lui J. P.

Sartre (de amintit în această ordine de idei) și pe care noi am defini-o progresiv-regresiv-progresivă, are un sens profund creator. Trecută printr-o sinteză, îmbogățită prin analiză și întoarsă într-o nouă sinteză, superioară, ideea literară centrală devine alta: mai limpede, mai fermă, mai receptivă la toate ideile filiale, subalterne, sau anexe. Modul particular al ideii se repercutează asupra seriei întregi, *ipso facto* mai suplă, mai complexă, modificată, transformată calitativ prin re-sintetizare.

Dar acestei „deschideri” îi urmează, la un anumit nivel de cristalizare, „închiderea” inevitabilă. Totalitatea ideii literare, în același timp instituită și suprasaturată, refuză parcă să mai integreze alte detalii, să mai rețină noi nuanțe, să mai accepte un surplus de informație. Ea se proclamă suficientă sieși, „organism” care începe să respingă „grefele”. De unde necesitatea de a renunța sau pur și simplu de a elimina toate fragmentele rebele coordonării, toate notele suplimentare, toate părțile redundante. Operația însăși de totalizare obligă la discriminare și selectivitate. De unde, o repulsie suplimentară pentru amorf și fragmentar, pentru marginal și fugitiv, pentru incomplet și ex-centric. Drumul criticii ideilor literare este, deci, diametral opus criticii literare, care, dimpotrivă, implică lărgirea indefinită a orizontului, printr-o mișcare în continuă expansiune a „cercului cercurilor”. Dar și în această ipoteză (observă cu justețe Jean Starobinski, căruia i se datorește ultima reformulare a hermeneuticii criticii literare) există riscul ruperii de „suportul” textului, al totalității semnificațiilor nesfârșite și deci netotalizabile.

4. Modul în care noua hermetică se aplică obiectului său esențial - ideea literară - constituie una din particularitățile cele mai specifice ale criticii ideilor literare: critică de idei, făcută cu idei și prin idei. Sinteza și analiza, corelația dintre totalități și părți, pleacă de la un stadiu teoretic și ajunge la alt stadiu teoretic, în interiorul unei ideicadru în continuă desfășurare. Ceea ce implică necesitatea unei poziții estetice inițiale și o serie de „preconcepțe” pentru fiecare idee în parte supusă modelării. Dacă în critica literară principiile estetice pot avea, uneori și o existență latentă sau nesistematică, în cazul criticii ideilor literare o teorie generală explicită despre literatură devine absolut obligatorie. Un adevărat critic al ideilor literare este, în același timp, și un estetician al literaturii, un critic-teoretician, care-și dezvoltă în toate compartimentele aceeași concepție centrală despre esența, morfologia și fenomenologia literaturii. În cazul lucrărilor de acest tip, o viziune estetică unitară va prezida (cel puțin în intenție) la întreaga elaborare:

într-o formă infuză și implicită. În toate punctele nodale ale demonstrației, explicită și bine reliefată în toate articolele-cheie (*Literatură, Antiliteratură, Genul literar, Limbajul literar*, etc) care - în principiu - ar trebui parcurse cu prioritate, pentru a înțelege de la început, cu claritate, poziția autorului. Este limpede că o critică de idei literare nu poate fi concepută în afara unei „filozofii” a literaturii, unui *Weltanschauung* literar, unei priviri de ansamblu a universului literar, activă și determinantă în toate particularizările sale. Teoretizarea radicală a criticii corespunde, de altfel, întregii evoluții spre reflexivitate și problematizare a literaturii moderne, și mai ales necesității unei bune orientări ideologice.

PENTRU O HERMENEUTICĂ ROMÂNEASCĂ (II)

Cum intervine, în această împrejurare, procesul hermeneutic, conceput din perspectiva strictă a criticii românești? Rezultat al unei evidențe intuitive, sau opțiuni între mai multe soluții posibile, conceptul literar - inițial labil, schematic și aproximativ - devine treptat o adevărată idee literară, printr-o serie de reducții, inducții, deducții, analize, sinteze în cadrul cărora verificarea și confruntarea cu alte concepte și idei literare fragmentare sau generale este hotărâtoare. Nu numai că ideea nu iese dintr-odată pe deplin conturată, precum Minerva din capul lui Jupiter, dar ea parcurge un laborios examen critic, istoric și experimental, pînă la faza cînd criticul îi poate surprinde în cele din urmă un sens și o coerență. De abia la acest stadiu - produsul unei alternanțe de momente intuitive și reflexive - ideea literară devine o adevărată realitate teoretică, un obiect de descriere critică. El implică un lung și minuțios control ideologic, prin treceri repezi de la preconceptul criticului la postconceptul altor critici; de la conceptul personalizat, la conceptul obiectivizat, și îndărăt la conceptul personalizat: de la definiția totală, inițială, la elementele constitutive, parțiale, și din nou la definiția totală, deplin constituită clarificată abia la capătul acestei complicate traiectorii în dublu circuit: preconcept - concept obiectiv - preconcept / concept obiectiv – preconcept - concept obiectiv. Rezultatul final duce nu numai la modificarea preconceptului inițial, cu rol de schemă directoare, de orientare, dar și la îmbogățirea

sa considerabilă. Reelaborarea echivalează cu actul redefinirii personale. Critica ideilor literare oferă, sub raport strict teoretic, numai construcții, opțiuni, nuanțări și reformulări de pre-concepte personale, în lumina unor concepte generale.

5. Operația implică în mod necesar o continuă confruntare de tip istoric, pe alte două planuri alternative: prezent-trecut-prezent / trecut-prezent-trecut. Examenul critic al ideilor literare poate începe, după împrejurări, fie incitat de o idee actuală, proiectată pe ecran istoric, fie prin cunoașterea unei idei istorice proiectată pe ecranul actualității. Intuiția personală întâlnește citatul, citatul vine să verifice și să consolideze intuiția actuală. În ambele situații, ideea literară cere o situare istorică și o istorie interioară, pe două coordonate convergente și divergente: ideea actuală poate întâlni sau „refuza” trecutul; ideea istorică poate întâlni sau „refuza” prezentul. Mecanismul însuși al ciclului hermeneutic impune ideii literare o „biografie”, o „tradiție”, o dezvoltare „istorică”: geneză, evoluție, moarte. Refuzul viziunii istorice, nu numai în domeniul criticii ideilor literare, decurge din inocență, din ignorarea vieții reale a ideilor: dincolo de orice „erudiție”, ceea ce intervine în mod hotărâtor este procesul, devenirea, transformările continui ale conștiinței literare. Cine pretinde că o idee literară „începe” prin afirmațiile sale, adesea derutante, confuze sau aproximative, dovedește imaturitate spirituală, sau o teribilă infatuare.

Care este marele avantaj metodologic al perspectivei istorice? Mai întâi acesta, esențial: în desfășurarea sa istorică, ideea literară se „explică” în sensul etimologic al cuvântului (lat. explicatio), se analizează și se descrie singură. Făcută dintr-o serie de definiții succesive, „istoria” ideii echivalează și se confundă cu propriul său inventar analitic. Parcurgerea evoluției unei idei (dacă este urmărită cu atenție, nu necesar exhaustivă, deoarece definițiile se repetă, sau sînt modificate de noile texte) scoate în evidență toate constantele, articulațiile și tendințele sale. Din sinteza critică a elementelor „arhetipice”, recurente, decurge însăși definiția esențială a ideii literare. Ea nu poate fi bine înțeleasă și descifrată decît urmărită progresiv, asemenea unui organism pus sub observație. Direcția, ritmul și ordinea ideilor sînt inseparabile de istoria care le încadrează și le determină. Sensul unei idei nu se lasă surprins cu exactitate decît în context istoric. Intervine, bineînțeles, și o anume plăcere subtilă a cunoașterii. A pătrunde în interiorul unui „sistem” și a-i urmări desfășurarea logică (în această

împrejurare logica și istoria ideilor se confundă) oferă spiritului critic mari satisfacții. Ne amintim de „plăcerea” criticii literare. Ea este rezultatul unei întregi hermeneutici practică pe fundal istoric. Nu încapă îndoială că voluptatea retrospecției este calitativ egală observației prezentului. Pentru a nu mai aminti că singură perspectiva istorică poate corecta obiectiv afirmațiile bombastice, ierarhiile fanteziste, sperietura de ideile la modă, mitul pseudo-originalității, sofismul generalizării dintr-un singur citat sau caz particular etc. Hermeneutica este istoric-dialectică sau nu există.

Pentru noi, critica ideilor literare constituie o permanentă integrare și actualizare. Fiecare notă nouă, pozitivă sau negativă, modifică întreaga ordine existentă a ideii, o reconstituie și o restructurează altfel. Toate etapele anterioare apasă cu putere asupra reformulării actuale. Recuperăm trecutul, de la orizontul prezentului, cu deschidere spre viitorul inevitabil. Fiecare moment ideologic primește un sens (de la istorie) și dă un sens (istoriei), închide o „istorie” și „rescrie” o istorie. Din care cauză, lectura istorică și lectura istoriei coincid, sînt întrutotul reversibile. Prin urmare, identificarea sistematică a antecedentilor și precursorilor nu constituie un simplu joc intelectual „erudit”, ci aparține însuși modului specific de recuperare al ideilor literare.

Se poate pune întrebarea în ce măsură o astfel de metodă, raportată la limbajul actual, este sincronică sau diacronică? În măsura în care hermeneutica identifică modele, structuri, sisteme, fenomene ciclice, de repetiție sau integrare, ea este sincronică. Dar prin faptul că aceste modele, structuri, sisteme, fenomene ciclice de repetiție și integrare primesc un conținut istoric, au o succesiune și o desfășurare în timp, aceeași hermeneutică devine diacronică. S-ar părea că la mijloc ar fi vorba de o contradicție. În realitate, cele două perspective sînt complementare. Succesiunea înțîlnește simultaneitatea, simultaneitatea intersectează succesiunea. Dacă în modelul ideii literare este implicată întreaga sa istorie, înscrisă latent în „logica” ideii, fiecare moment al actualizării sale reprezintă doar o secvență dintr-o „istorie” unică, imanentă. Invers, dacă modelul ideii literare nu poate fi identificat și reconstituit decît în și prin succesiunea unor momente istorice, rezultă că acest model este imanent acestei succesiuni, înscris în însăși desfășurarea istoric-obiectivă a ideii literare. Dacă orice idee preexistă, are propria sa virtualitate, examenul istoric (diacronic) nu constituie

decît o verificare retrospectivă a unei anticipări (sincronice). Antecedenții istorici ai ideii nu fac decît să parcurgă o serie de etape dintr-o serie ideală, care coincide cu propria soluție a criticului. Notele ideii literare apar succesiv. Dar ele sînt prescrise și regrupate simultan, atît de mecanismul ideii, cît și de conștiința ordonatoare a criticului. Schemele sînt, bineînțeles, ale criticului, însă în ele intră o întreagă istorie și o întreagă „logică” a istoriei, din care obiectivăm și decupăm succesiv o serie de fragmente sub formă de modele ideologice. Descrierea desfășurată a ideii este diacronică, dar principiul acestei descrieri este sincron. Durata istorică primește o dimensiune și organizare numai prin actul secționării și încadrării sale într-un „model”. Astfel de concilieri au apărut recent și în lingvistică: istoria limbajului ca actualizare a virtualităților tipologice, sistematice și normative ale limbilor (E. Coșeriu). Ele au fost întrevăzute încă de formalistii ruși: „Fiecare sistem apare în mod obligator ca o evoluție, în timp ce, pe de altă parte, evoluția are în mod inevitabil un caracter sistematic”. (I. Tynianov, R. Jakobson).

Metoda este, deci, „clasică” sau „modernă”? Ea este în același timp clasică și modernă - condiția oricărei literaturi și idei literare. În spațiul hermeneutic, viziunea clasică și modernă coincid. Ideea literară este văzută în perspectivă clasică, dar de la orizontul conștiinței moderne. Conceptele actuale sînt proiectate pe fundal clasic, conceptele clasice sînt actualizate și interpretate în spirit modern. Despre trecutul ideilor literare, criticul își formează o concepție actuală, constituită ea însăși cu ajutorul acestui trecut. De unde imposibilitatea „noutății” absolute în critică. Ideile clasice sînt recuperate în sens modern. Ideile moderne sînt convertite în sens clasic, printr-o regăsire și confirmare reciprocă. A ne restrînge doar la simpla descriere istorică neutră înseamnă a renunța la activitatea critică și la contribuția personală. A ne rezuma, însă, doar la ultima fază a ideii, a „noastră”, înseamnă a rămîne suspendați în aer, a ne condamna singuri la imperfecțiune și lacună, prin ignorarea soluțiilor anterioare. Din care cauză, continuitatea selectivă devine o necesitate esențială. Cînd o idee „nouă” coincide sau repetă integral o idee „veche”, noi preferăm în mod deschis ideea „veche”, care și-a dovedit soliditatea și viabilitatea. Dar cînd apare o nuanță substanțial „nouă”, oricît de neînsemnată, mecanismul însuși al hermeneuticii ne obligă s-o adoptăm fără ezitare. În esență, este, deci, vorba, și în domeniul ideilor literare, de lecturi moderne din clasici.

Caracterul „istorizant” al criticii ideilor literare este atât de evident și de organic, încât ea înțelege să tragă ultimele consecințe ale acestei poziții:

a) Critica ideilor literare se confundă cu semantica istorică a ideilor literare. Ea descoperă și studiază tipuri de transformări semantice după împrejurări: în interiorul diferitelor zone teoretice și culturale sau aceleași zone teoretice și culturale, în interiorul diferitelor zone geografice sau aceleași opere literare sau critice. În funcție de cinci contexte, ideea de natură sau imitație poate primi cinci înțelesuri deosebite, care au toate aceeași trăsătură esențială: evoluția, modificarea continuă, prin adoptarea succesivă a unor tipuri unitare de definiție. Fiecare sistem, cultură, literatură, autor sau critic propune și acceptă doar formula lor. Dar în fiecare sistem, cultură, literatură, autor sau critic aceste formule sînt supuse variației unui dinamism interior. Ele își schimbă conținutul, rămînînd mai mult sau mai puțin ferm constituite, în fiecare caz în parte, de un principiu specific de organizare. Critica ideilor literare parcurge și reface istoria acestor variații semantice.

b) Critica ideilor literare se confundă cu istoria ideilor literare. Raportul între aceste două „discipline” este identic cu relația de identitate critică/istoria literară. Judecata estetică a operei literare nu poate face abstracție de situarea istorică explicită sau implicită a operei; judecata însăși este expresia unui moment dintr-o evoluție istorică. Judecata critică a ideii literare nu poate să ignore, precum s-a demonstrat, istoria ideii, cu care de fapt se identifică; judecata însăși a ideii literare aparține unui moment al istoriei spiritului critic. Dacă poezia implică un program poetic, critica poeziei devine, implicit, critica ideii de poetică, iar istoria poeziei se identifică cu istoria ideii de poetică. Toate aceste activități sînt solidare și circulare în spirit hermeneutic. Un dublu curent - ascendent și descendent - străbate atât critica literară cît și critica ideilor literare: de la prezent spre trecut și îndărăt la prezent, de la cunoașterea artei trecutului la cunoașterea artei actuale și invers. O extindere a metodei de la critica și istoria literară, de la critica și istoria artei, la critica și istoria ideilor literare devine în felul acesta nu numai posibilă, dar și logic necesară.

6. Participarea textelor clasice și moderne la acest circuit hermeneutic decurge din caracterul „textual” al oricărei idei literare angrenate în procesul recuperării și actualizării. Dubla experiență a tradiției și noutății devine imposibilă în afara textelor, fără verificarea constantă a ideilor formulate în „opere”, sau dedusă din „opere”, în

construcții ideologice exprimate în izvoare specifice. De unde rezultă încă o concluzie: fără o solidă infrastructură documentară, critica ideilor literare este de neconceput. Numai că „erudiția”, în cazul său, nu are un rol în sine, ci exclusiv unul de control, redescoperire, consolidare și perfecționare a modelelor și preconceptelor, folosite în dublu sens: documentare-asimilare creatoare-documentare/asimilare-creatoare-documentare-asimilare creatoare.

Este evident că, asemenea oricărui studiu critic, și critica ideilor literare folosește un anumit „aparat critic” (trimiteri, referințe tehnice, bibliografie etc), o serie de citate, o cantitate oarecare de informații precise românești și străine. În plus, statutul hermeneutic și de „dicționar” al acestui tip de lucrări introduce și o exigență suplimentară: așa cum orice dicționar reproduce o serie de exemple-tip, pentru toate sensurile de bază ale cuvintelor și faptelor specifice de limbă, tot astfel un dicționar de idei literare trebuie să reproducă o serie de citate-tip, pentru fiecare nuanță semantică identificată, pentru toate accepțiile-cheie ale ideii literare discutate. Fiecare citat ilustrează un aspect bine determinat al ideii literare, o fază dintr-o evoluție istorică, un punct nodal al unei probleme, o accepție fundamentală, o definiție centrală. Experiența dovedește, fără a institui nici o regulă, că frecvența citatelor este mult mai mare pe durata excursului documentar-istoric și mult mai mică în compartimentul concluziilor personale. Dar, în ambele situații, critica ideilor literare nu poate proceda decât selectiv și demonstrativ: din pluralitatea citatelor posibile ea alege doar pe cele mai caracteristice, mai limpezi, mai pregnante.

Metoda, firește, nu poate fi cu totul „nouă”, devreme ce tradiția citatului intră în însuși mecanismul cunoașterii livrești. Citatul apare o dată cu literatura. El este, efectiv, „literatură”, în sensul etimologic („cultural”) al cuvântului. La stadiul procedeului hermeneutic, cultivat în parte încă de Montaigne, el împlinește următoarele funcții:

a) Confirmă și consolidează ideea criticului prin idei prealabil exprimate, care fac autoritate (I. II, ch. XVIII). La acest nivel, cele două circuite stabilesc punctul de contact: ideea autorului se integrează unei serii istorice-obiective. Poziția „personală” primește o identitate impersonală, colectivă, capabilă s-o fortifice.

b) Clarifică și nuanțează ideea criticului, prin idei mai limpezi, mai bine subliniate. O idee, inițial vagă sau confuză, își găsește, nu o dată prin intermediul unui citat, o formulare superioară, chiar ideală (I. II.,

ch. X, XVII). Coincidență care echivalează cu o adevărată identificare, nu numai formală, ci și substanțială. În această împrejurare, citatul străin pare scris chiar de criticul care-l folosește. În astfel de cazuri, citatul anticipă, de fapt, una sau mai multe idei preexistente, în căutarea „propriului” lor autor, care să le confere dreptul de existență.

c) Configurează ideea criticului, prin recuperare selectivă de fragmente subsumabile unei sinteze. Citatul în orice demonstrație condusă cu rigoare, constituie „partea” capabilă să verifice și să recompună „întregul”, în sensul în care un critic reconstituie, printr-un abil decupaj și montaj de versuri, un întreg univers poetic. Într-un citat cu rol de catalizator, criticul poate avea viziunea ideii generale (I. II, ch. X), surprinde liniile de forță care vor determina organizarea totalității, în cadrul schemei întrevăzute, citatele-fragmente încep să se grupeze oarecum singure, într-o constelație tot mai previzibilă, pe măsură ce dobândește claritate și putere de coagulare. Integrarea citatelor vine deci, să umple spațiile goale ale unui mozaic-spart.

d) Prin transplantare, citatul este pe deplin asimilat ideii literare. El se articulează ideii centrale, o continuă, se lasă absorbit de context, cu care, în cele din urmă, se identifică. Montaigne a avut și această remarcabilă intuiție (I. II, ch. II, XVII), care presupune o tehnică foarte personală a traducerii, comprimării și amalgamării citatelor în vederea demonstrării unei idei personale, în procesul asimilării, citatul își pierde paternitatea, sau își dobândește o co-paternitate, prin colaborare postumă. Tendința, în astfel de împrejurări este de a-i ignora calitatea de „izvor” (text precis, autor etc.) și de a-l folosi în mod tacit, prin adopțiune. Nu este vorba nici de „parafrază”, nici de „pastișă”, nici de „plagiat”, ci pur și simplu de o asimilare fecundă. Citim o serie de pagini ce „ne exprimă” în mod desăvârșit și care par scrise chiar de noi. Atunci le copiem cu inocență și le introducem în propriul nostru text. În același sens, Molière spunea (metoda este profund „clasică”): *je prends mon bien ou je le trouve*.

e) Recuperat, contextualizat, asimilat, citatul sfârșește prin a fi asumat, perfect integrat demonstrației critice, față de care joacă rolul unei programări anticipate, al unei „prefețe”. La acest stadiu, citatul nu se mai „spune pe sine”, pentru a spune doar ce-i prescrie criticul. Operație însoțită adesea - de un adevărat „transplant” semantic. Deformat sau reconvertit, citatul primește un alt conținut, o altă semnificație, total schimbată. Pe parcurs el și-a pierdut identitatea, pentru a se adapta integral la regimul noului context.

LIMBAJUL (I)

În câmpul ideilor literare, limbajul constituie o noțiune-cheie. Opera literară se naște în, din și prin limbaj. Limbajul este forma lingvistică a literaturii, materia și instrumentul artei literare, principiu admis deopotrivă de lingviști și de esteticieni, adevăr de primă evidență. Artă și limbajul se întîlnesc și colaborează în mod necesar în sfera literaturii, care devine posibilă numai prin folosirea și punerea în valoare, într-un anume mod, a elementelor și proprietăților specifice ale limbajului. Interdependența este atât de strînsă și de organică, încît definirea literaturii ca artă a cuvîntului, limbaj, discurs, vorbire realizată, pare a fi pe deplin legitimă. Aceste definiții sînt atât de răspîndite și de consolidate, mai ales în epoca actuală, încît orice referință precisă devine de prisos.

Obiecții nu pot exista decît în două puncte: cînd se afirmă, sub marele prestigiu contemporan al preocupărilor lingvistice, că ar fi vorba de o descoperire „modernă”, și mai ales atunci cînd arta literară este identificată și asimilată total limbajului, teză de supus unor clarificări necesare. Orice literatură este limbaj, dar nu orice limbaj este literatură. Între cele două planuri există însemnate deosebiri calitative.

a. Definiția poeziei, și în sens larg a literaturii, în funcție de limbă, cuvinte, stil, poate fi întîlnită, într-o formă sau alta, în toate tratatele de poetică, retorică și stilistică ale antichității sanscrite, eline și latine. Principiul european de bază rămîne mereu acela formulat de *Poetica* lui Aristotel, de „artă care imită slujindu-se numai de cuvinte simple ori versificate” (I). Se mai recunoaște și faptul, capital, că aceste cuvinte pot fi „frumoase” în sine, precum în *Tratatul despre stil* al lui Demetrios (§ 173), idee bine consolidată în perioada elenistică, interesată de cuvinte „frumoase” și „expresive”, dovadă *Tratatul despre sublim* (XXX, XXXI), de subiecte „exprimate frumos” (Filodem din Gadara), de așezarea și muzicalitatea cuvintelor (Dionys din Halicarnas). Un critic modern, ca Charles du Bos, nu ezită să se revendice de la teoria „cuvintelor frumoase” a lui pseudo-Longin, în *Qu'est-ce que la littérature?* (1945). Renașterea descoperă aceste idei, răspîndite în mai toate tratatele de lingvistică și artele poetice ale epocii; de la Bembo la sir Philip Sidney și la reprezentanții Pleiadei franceze, în frunte cu Ronsard. Clasicismul fixează o întregă doctrină a cuvintelor „poetice” și „nepoetice”, în baza unor restricții foarte

puriste, după care batistă, cuvînt socotit vulgar, n-ar putea fi tolerat pe scenă. Poeții romantici vor înlătura restricțiile, nu însă și principiul substanței verbale a poeziei. Dar o dată cu eliberarea limbajului poetic de norme și canoane decade și interesul pentru studiul său sistematic, realizat, începînd din secolul al XVII-lea, de tratatele de retorică, ale căror merite, - analitice nu și dogmatice, - încep a fi recunoscute abia în timpul din urmă. Unele cercetări „formaliste” și structuraliste moderne înțeleg chiar să se revendice de la această tradiție, căzută în uitare și desconsiderație.

Cîștigă tot mai mult teren definiția pur formală a limbajului literar, printr-o exagerare în sens contrar, a cărei urmare este ignorarea (voită sau nu) a calității genuine, emoționale și creatoare a limbajului. Or, este absolut limpede, oricum am reformula astăzi aceste noțiuni, că dacă se poate vorbi de afinități și chiar de identități între poezie și limbaj, ea nu se lasă surprinsă decît în interiorul acestei realități fundamentale: poezia și limbajul sînt, în total sau în parte, substanțial identice, întrucît au aceeași origine naturală, figurată, metaforică. Este teza, celebră, despre la *locuzion poetica*, a lui Vico, din *Scienza nuova* (1725), foarte importantă întrucît stabilește o netă și categorică disociere între limbajul poetic și prozaic, imagistic și conceptual, „primitiv” și „civilizat”, emoțional și intelectual. Între „le vere origine delle lingue” (gest, limbaj mut, figurat, ieroglific) și „principi della poesia” există o relație esențială, genetică, de natură a pune în cea mai vie lumină, în orice act poetic, existența și eficiența tuturor proprietăților poetice latente ale limbajului.

b. O reformulare modernă, originală, a acestei concepții este oferită de *Estetica* lui B. Croce (1902), la care identificarea expresiei lingvistice și estetice ia forme extreme, absolute, traduse prin cunoscuta teză a identității dintre lingvistică și estetică (cap. XVIII), enunțată și în titlul lucrării fundamentale: *Estetica comme scienza dell'espressione e linguistica generale*. Concepția crociană, bine înțeleasă, asimilează arta cu limbajul numai în măsura în care acesta este efectiv expresie, creație spirituală continuă, irepetabilă, tradusă în organizări de propoziții, adică în opere literare concrete. Posibilitatea unei comunicări verbale neutre, mate, pur practice sau pur teoretice, nu este exclusă, de vreme ce sistemul său admite și aceste forme ale spiritului. Implicațiile doctrinei ies și mai bine în lumină în aplicații, care, în critica literară, duc la izolarea fragmentelor estetice de cele

non-estetice (ambele verbale), iar în stilistică (Vossler, Spitzer etc), la reliefarea particularităților stilurilor literare, delimitate de stilul cotidian, vorbit, comun. Nu poate fi trecut cu vederea nici faptul că unii structuraliști actuali, precum Roman Jakobson, recunosc și ei „caracterul creator și finalist al limbajului poetic” (*Vers une science de l'art poétique*, în *Théorie de la littérature*, 1965). În ce mod poate fi definită această teză la nivelul teoriilor și metodelor actuale?

2. În accepția sa cea mai simplă, evidentă și totuși foarte relativă, limbaj creator vrea să spună, în primul rînd, limbaj diferențiat într-o măsură oarecare față de limbajul curent, consacrat prin uzul social al unei comunități lingvistice, la un moment determinant al evoluției sale istorice. Creație, la nivel lingvistic, înseamnă mai presus de orice diferențiere, particularizare, abatere de la normă. Cu alte cuvinte, în timp ce limbajul curent este „normal”, limbajul creator, propriu poeziei și literaturii, ar fi „anormal”. El constituie, în orice caz, un eveniment excepțional în viața limbajului, a cărui explicație în culturile tradiționale ține de opoziția sacru-profan, tipică mentalității „primitive”.

a. Conform intuiției mitice, tipică antichității, inițiativa violării limbajului nu aparține muritorilor de rînd, ci ființelor supraumane, dotate în orice caz cu însușiri supranaturale. De unde și asimilarea poeziei cu limbajul zeilor, profeților și profetiilor (Pitia), al inspirațiilor de orice speță (Platon, *Ion*). În stare de „entuziasm”, extaz, contemplație mistică etc, limbajul primește însușiri speciale. În astfel de momente, vrăjitorii, preoții, taumaturgii etc, vorbesc o limbă secretă, ermetică, de inițiere, asemenea „zeilor” cu care comunică. Poetul devine atunci un profet, un *vates*, autor de cărți sacre, scrise într-o limbă „sacră”. Teoria lui Vico despre limbajul zeilor și al eroilor, distinct de al oamenilor, participă la aceeași tradiție „supranaturală”, reluată mereu în diferite forme. „Poezia - scria Saint-Evrémont, tot în sec. al XVIII, în *De la poésie* - cere un geniu particular, care nu prea se potrivește cu bunul simț. Cîteodată este limbajul zeilor, altădată al nebunilor, rareori al omului onest (*honnête homme*).” Teoria romantică a inspirației onirice, metafizice, vizionare, ca și suprarealismul modern, cultivă originalitatea limbajului poetic prin tehnici și motivări de aceeași speță. În acest caz, diferențierea este considerată a fi produsul agentului „ocult”, inspirator de poezie: putere magică, suprarățională etc.

b. Explicația oferită de retorica epocii clasice se dovedește mult mai pozitivă. Ea face o distincție aproape netă între limbajul comun și poetic, mai precis între tropii limbajului comun și tropii literari, ai scriitorului, între care există un raport de ierarhie și dependență: imaginile poetice se alimentează din rezervorul comun al limbii, care oferă un material brut, de supus construcției și invenției literare. Substratul, suportul, elementele constitutive rămân aceleași. Este o idee fundamentală, regăsită în toate teoriile moderne, mai mult sau mai puțin tehnice, care stabilesc diferențieri între limbajul comun și limbajul artistic, între funcția practică și poetică a limbajului. Distincție extrem de răspândită nu numai printre lingviști, dar și la mulți scriitori moderni, începând din perioada romantică.

Așa-zisul paradox al poeziei, care scoate efecte „pure”, „artistice”, „artificiale”, dintr-un material natural, curent, destinat doar utilității și ideilor goale, acesta este. Scriitorul vorbește în interiorul limbii comune un „dialect particular”, „unic” (Rémy de Gourmont, *Du style ou de l'écriture, La culture des idées*, 1909), idee foarte vie și în spiritul lui Paul Valéry, adept al formulei „limbaj în limbaj” (*Situation de Baudelaire*, 1924). Este și inventatorul ei? S-ar zice că nu, deoarece ea se întâlnește, anterior, și în corespondența lui R. M. Rilke, teorie devenită în timpul din urmă adevărat loc comun. Cesare Pavese, vorbește și el, în *Il mestiere de vivere* (1965), de „discurs în discurs”, etc.

Principiul, indiferent sub ce formă, trebuie însă reținut deoarece exprimă cel puțin trei idei fundamentale: 1. între limbajul cotidian și poetic există o anumită solidaritate; 2. între cele două limbaje nu se pot stabili linii riguroase de demarcație; 3. limbajul poetic transmite, pe fragmente, o eficacitate specială limbii curente. Această eficacitate particulară, definită în diferite moduri, de obicei metaforice (transfigurare, alchimie lirică, manipulare estetică etc), constituie o diferență specifică, în același timp precisă și aproximativă. Cauza stă în ambiguitatea limbajului figurat, care nu-și poate depăși propria condiție nici chiar atunci când este chemat să exprime esența limbajului.

c. Pentru a îndepărta această impresie supărătoare, unii lingviști introduc distincții mai riguroase, de esență logică, structurală, fenomenologică.

Oarecum empirică rămâne încă disocierea *lingua/linguaggio* operată de Giulio Bertoni, în care primul termen poate fi definit ca mijloc de comunicare colectivă, cu toate implicațiile culturale specifice

comunității lingvistice respective, în timp ce al doilea, asimilabil expresiei, traduce viața interioară și personalitatea artistică a poetului. În felul acesta, firește, nu toată limba poetului devine „limbaj”, concepție analoagă fragmentarismului lui B. Croce.

Mult mai precisă, mai fecundă, azi foarte răspândită, întrucât oferă un criteriu rațional de identificare, este disocierea stabilită de Ferdinand de Saussure între *langue* și *parole*, acceptabilă nu numai structuraliștilor, dar și esteticienilor literari, întrucât raportul limbă/limbaj poetic se dovedește a fi analog opoziției *langue/parole*. Prin „limbă” se înțelege sistemul, ansamblul regulilor dominante într-o limbă la un moment dat; prin „vorbit”, utilizarea sa concretă, actualizată, subiectivizată, proprie unui vorbitor determinat. Se înțelege atunci că limba (sistemul) este condiția vorbirii, raportul dintre cele două planuri fiind cel existent între universal și individual, social și particular. Deci, prin extensiune, „limba” ar constitui sistemul literar ca atare, realizarea condițiilor „normale”, de constituire, ale limbajului literar în genere (respectiv ale artei literare), în timp ce „vorbita” ar corespunde particularităților estetice proprii fiecărui limbaj literar, deci fiecărei opere literare în parte. *Langue* devine sinonim cu definiția literaturii, *parole* cu a textului literar concret, individualizat, original, în cadrul unei dependențe mutuale.

De aceeași proveniență, ducând la concluzii similare, este și distincția *schemă/uzaj*, specifică glosematicii lui Hjelmslev, care a și găsit o aplicație literară, precis teoretizată, în *Esquisse d'une théorie structurale de la littérature* de Ad. Stender-Petersen (*Travaux du cercle linguistique de Copenhague*, V, 1949), conform căreia limba literară implică un „uzaj special sau individual în raport cu sistemul limbii”. Ceea ce, în teoria modernă a informației, se traduce prin raportul *cod/mesaj*, redactare și comunicare individuală în interiorul codului schematic al limbii. Și mai adaptată specificului literar se dovedește opoziția *sintagmă/paradigmă*, pusă în lumină de Roman Jakobson (*Deux aspects du langage et deux types d'aphasies*, în *Essais de linguistique générale*, 1963). În timp ce sintagma realizează combinația, așa-zicând în lungime, de-a lungul „lanțului verbal”, a semnelor lingvistice, paradigma procedează prin asociație. Aceste două activități ale limbajului derivă din două forme bine distincte ale spiritului, exprimate prin două tipuri esențiale de imagini: metonimia (ordinea sintagmatică) și metafora (ordinea paradigmatică). În linii

mari, limbajul realist ar fi metonimic, cel romantic-metaforic, acesta din urmă „mai literar” decît cel dintîi.

Concluzia, încă foarte generală, merge în sensul înțelegerii limbajului literar ca o nouă formă de organizare și intensificare a elementelor limbajului comun, în cadrul căruia introduce o diferență specifică.

3. Prima notă, absolut esențială, constă în caracterul scris al limbajului literar. Limbajul literar înseamnă limbaj scris, discurs scris, scriitură. Cărțile sînt scrise cu cuvinte. Literatura ia ființă numai prin încorporarea limbajului într-un text, într-o operă scrisă. Acesta este cazul cel mai general, cel mai tipic, întrucît și literatura zisă „orală” se înregistrează, este „culeasă” și tipărită cu semne grafice. Numai scrierea asigură stabilitatea, permanența și organizarea mesajului literar; numai scrierea îi fixează structura; numai scrierea îi determină personalitatea distinctă, nu numai față de masa celorlalte mesaje verbale, dar și în interiorul tuturor mesajelor scrise, unde aduce un coeficient necesar și inevitabil de originalitate. Primatul scrisului constituie, din toate aceste motive, realitatea fundamentală a discursului literar.

Marele prestigiu al talentelor pur orale ține de criterii extraliterare (fondatorii de religii, marii înțelepți, se știe, n-au scris nimic, n-au lăsat „opere”), fie antiliterare, precum în epoca modernă, unde o bună parte a crizei ideii de „literatură” se datorește și extraordinarei difuziuni a mijloacelor de informație și comunicare audiovizuale: radio, televiziune, cinema. Mesajul scris tinde să fie copleșit de sunet și imagini. Foarte caracteristică apare deprecierea scriiturii din perspectiva unei anumite filozofii „revoluționare”, pentru care scrisul simbolizează ordinea constituită, în timp ce cuvîntul vorbit exprimă contestarea acestei ordini, „revoluția”. Distrugerea societății actuale, pentru unele cercuri stîngiste din occident, ar trebui să treacă neapărat prin distrugerea și desființarea oricăror forme actuale de scriitură. Uneori motivația este și de esență suprarrealistă, prin texte de André Breton, care proclamă superioritatea „mesajelor subliminale”, a inspirației verbale, auditive, asupra celei vizuale, scrise (*L'écriture et révolution* și *Questions échangées entre Alain Jouffroy et Jean Pierre Faye sur l'écriture et la parole*, în *Lettres françaises*, 1231 și 1232, 1968).

4. Acest limbaj prin excelență scris - a doua caracteristică - pune în valoare, într-un mod particular, toate funcțiile limbajului, căroră le dă, în parte, o nouă destinație, în cadrul unui proces de transgresare a

întregului ansamblu funcțional, intrinsec comunicării lingvistice. Limbajul literar scris nu evită, și de altfel nici nu poate să nu folosească, totalitatea părților limbii și ale vorbirii. Din acest punct de vedere, foarte general, este îndreptățit să se definească poezia drept o „mașină verbală” (W. K. Wimsatt, în *Style in language*, 1960, p. 434), sau unul „dintre aspectele limbajului” (Ivan Fónagy, *Le langage poétique*, în *Problèmes du langage*, 1966), întrucât nici unul dintre elementele lingvistice ale poeziei nu aparține în mod exclusiv poeziei. Totuși, o anume modificare și chiar mutație specifică se produce. Fenomenul iese bine în evidență prin tratamentul și destinația specială impusă funcțiilor limbajului din partea poeziei, de procesul literar în genere.

Evitînd orice clasificări complicate și prea tehnice, inutile demonstrației noastre, se poate admite că funcțiile limbajului se împart, în linii mari, în două categorii bine distincte:

a) Mai presus de orice, limbajul constituie o comunicare, funcție derivată și perfecționată din și prin originea naturală și socială a limbajului. Vorbim pentru a comunica. Expresia comunicării este discursul sau mesajul, limbajul literar nefiind în esență altceva decît un tip special de comunicare. Fundamental în artă, ca și în limbaj, rămîne în orice împrejurare, „comunicabilitatea” (Mikel Dufrenne, *Le poétique*, 1, I, ch. II, 1963), artistul, scriitorul fiind, în cel mai deplin sens, un comunicator (J. A. Richards, *Principles of literary criticism*, 1963, p. 26), preocupat în mod organic de eficacitatea comunicărilor sale. De n-ar voi să comunice nimic, scriitorul nici n-ar scrie, nici n-ar publica operele sale.

Obiecțiile care se aduc acestei definiții nu sînt întemeiate. Se afirmă că poetul nu s-ar exprima întotdeauna că actul comunicării este facultativ; că monologul interior, solilocviul, vorbirea interioară nu pot fi negate; că nevoia imperioasă de expresie nu ține seamă de reacțiile auditorilor eventuali; că nu literatura se exprimă prin limbaj, ci limbajul prin literatură, întrucît preexistă actului literar, etc. Toate acestea sînt fie cazuri particulare, necaracteristice esenței limbajului, fie omit faptul că limbajul nu este un instrument, mijloc, etc. de comunicare, ci el este, în mod structural, comunicare. Vorbesc deci comunic. Anterior acestui stadiu nu există vorbire, nici neliterară, nici literară. Limbajul interior rămîne doar o mimare, o anticipare, o prefigurare a comunicării, un fel de „simbolizare” interioară, deviată, refulată.

Noțiunea de comunicare trebuie menținută întrucît ea include și subordonează o serie întreagă de alte funcții, reductibile toate, în

ultimă analiză, la un act de comunicare. Prin limbaj comunicăm o gamă întreagă de mesaje: idei, sentimente, ordine, avertismente, întrebări, anunțuri, etc. De unde și apariția unor funcții diferite, cu o nomenclatură foarte variabilă: națională, intelectuală, cognitivă, referențială, denotativă, informațională, etc.

Definirea specializării comunicării literare este deosebit de dificilă, deoarece actul literar include în mod inevitabil totalitatea elementelor comunicării: doi participanți (emițătorul și primitorul), o temă (în lingvistica anglo-saxonă denumită și topic sau *subject matter*), un cod și un mesaj (Eduard Stankiewicz, *Linguistics and the study of poetic language*, în *Style in language*, 1960; Roman Jakobson, *À la recherche de l'essence du langage*, *Essais* p. 28-29, 32). Între emițător și primitor are loc un schimb de mesaje. Destinatorul codează și destinatarul decodează mesajele. Cu precizarea - fundamentală în cazul literaturii - că mesajul literar, odată codat, și prin chiar acest fapt, el se orientează spre sine însuși, în sensul unei concentrări autotelice, „autonome”. Aceasta ar fi, după Roman Jakobson, și alții, caracteristica funcției poetice a limbajului: o preeminență și reliefare a mesajului asupra sa însuși, mesaj în sine, ca „formă” a spunerii. Nu „goală” (conform definiției lui G. Călinescu, a poeziei ca „formă goală a spunerii”, *Principii de estetică*, 1938), ci „plină”, în sensul deplinei coincidente a formei și a substanței mesajului în actul comunicării, operațiuni organic solidare. Perceperea și studiul acestui mesaj ar constitui, după Michael Riffaterre, obiectul stilisticii literare (*Probleme de stilistică*, 1964, p. 78).

Dar chiar la stadiul orientării și răsfrîngerii spre sine însuși, mesajul literar nu face altceva decât să dezvolte și să cultive orientarea spre mesaj specifică oricărei comunicări. Limbajul este intențional, îndreptat spre „scop”, spre obținerea unui „efect”. Orice discurs este purtător de mesaj, emis în vederea unui destinatar, a unui receptor. Limbajul literar, respectiv autorul său, scriitorul, nu face altceva decât să „exploateze” această proprietate, transformînd latența și virtualitatea intențională a comunicării, într-un procedeu deliberat, conștient de sine și, bineînțeles, intensificat la maximum. Despre existența limbajului spontan, potențial (*en puissance de beauté*), pus în serviciul literaturii prin actul voluntar al scrierii, vorbise la timpul său și Charles Bally (*Traité de stylistique française* § 190, 1909).

O altă particularitate a comunicării mesajului literar privește subiectivitatea sa funciară. Obiectiv, exterior subiectului vorbitor,

rămîne în actul comunicării, oricînd și oriunde, doar sistemul limbii. „Parola” presupune totdeauna un eu, un eu vorbitor, etern prezent, un ego absorbit de discurs, care rămîne *eu* chiar și atunci cînd este altceva, căci eul vorbește totdeauna și pentru altul, în numele lui, postulîndu-1. De fapt, eu nu comunic, ci numai mă comunic (Emile Benveniste, *Le langage et l'expérience humaine*, în *Problèmes de linguistique générale*, 1966). Situație deosebit de evidentă în cazul literaturii zise „lirice”, „subiective”. De fapt a oricărui discurs literar, a cărui unitate nu este asigurată decît de unitatea psihică a eului autorului, ca exponent și interpret. Dacă lucrurile stau astfel, atunci distincția stabilită și de Tudor Vianu, destul de răspîndită de altfel, între limbajul tranzitiv (prin care comunic) și reflexiv (prin care mă comunic) cade (*Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, în *Arta prozatorilor români*, 1941). Limbajul literar ar fi numai reflexiv, „instituționalizare”, a subiectivității limbajului, cum spune și Roland Barthes, ecou publicistic al acestui cerc larg de idei (*Essais critiques*, 1964, p. 154).

Materia comunicării literare, și în același timp vehicolul ei, este semnul său simbolul verbal, limbajul fiind, conform definiției semioticii, o sub-clasă a semnelor sau simbolurilor. Arta este o formă simbolică a spiritului, care potențează la maximum, în cazul artei literare, funcția simbolică a limbajului. Acțiunea de simbolizare comportă o serie de procedee, prezentate de unii cercetători drept „reguli”, în funcție de poziția adoptată față de referent (simbolul „ideii” sau „referinței”): adecvare, substituție, echivalență, contractare, etc. (C. K. Ogden - J. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, 1960, p. 88-106). Mai simplu spus: simbolistica limbajului se dezvoltă în sens imagistic, pe două mari direcții (metonimică și metaforică), capacitate asigurată de însăși condiția imagistică a limbajului, de origine fundamental imagistică.

Orice limbaj este mai mult sau mai puțin imagistic. Limbajul literar doar reliefează acest fond imagistic, căruia îi conferă o atenție și o insistență speciale, cultivîndu-1 pentru el însuși, între anume limite practic indeterminabile. Abuzul de tropi produce suprasaturație. Absența lor - sterilizarea, prozaizarea, neutralizarea estetică a limbajului. Pe de altă parte, o limbă integral simbolică nu poate fi concepută decît ca o abstracție matematică. Dificultate cu atît mai evidentă, cu cît explicarea limbajului literar, în funcție numai de mesaje simbolice, s-ar dovedi nu mai puțin exagerată. Căci există și o poezie fără figuri de stil (fapt observat și de vechea retorică), și chiar o „poezie a gramaticii”, a

resurselor poetice ascunse în structura morfologică a limbajului, cum arată același Roman Jakobson (*Closing Statament: Lingvistics and Poetics*, în *Style in language*, 1960).

b) Comunicarea este însoțită de un coeficient tranzitoriu, accesoriu, de expresivitate, funcție pe care limbajul literar o intensifică la maximum și cu cea mai mare virtuozitate posibilă. Situația este atât de evidentă, încât mulți lingviști și esteticieni înțeleg prin limbaj literar, în primul rând, dacă nu exclusiv, expresivitate, comunicare expresivă. Noțiunea traduce încărcătura emoțională (emotivă) a limbajului, capacitatea de a exprima nu emoții, ci de a ne exprima cu emoție, de a transmite și produce anume emoții, de la cele mai directe și rudimentare (stratul interjecțiilor), pînă la cele mai fine și „inefabile”, vechiul „je ne sais quoi”, descoperit încă din secolul al XVII-lea.

În aplicațiile sale strict lingvistice, teoria se reduce la definiții de tipul: „Poezia este forma supremă a limbajului emotiv” (J. A. Richards. op. cit. p. 273). Sau: „Poezia folosește funcția emotivă a limbajului. Acesta este caracterul său specific” (W. K. Wimsatt - *Cleanth Brooks, Literary Criticism, A short history*, 1965, p. 613), în baza bine cunoscutei distincții a lui J. A. Richards dintre limbajul emotiv și referențial (op. cit., ch. XXXIV: The two uses of languages). Cel dintîi precede pe al doilea, cu motivarea: „Satisfacția emoțională produsă de lucrurile bune și frumoase este mai imediată decît aceea a referinței la ele”. Altfel spus, în termeni ceva mai tehnici, conotația emoțională depășește denotația referențială. Motiv pentru care unii tind să asimileze limbajul poetic funcției conotative a limbajului. Deși „conotația” poate avea un conținut mai vast, întrucît ea include, cum vom vedea, și totalitatea semnificațiilor polivalente ale limbajului.

În cazul limbajului literar, absolut specifică se dovedește nu atât expresivitatea ca atare, inerentă într-o oarecare măsură oricărui limbaj, cît tendința rarefierii și subtilizării sale continui pînă la „muzical” și „inefabil”. La această stare emotivă superioară colaborează nu numai sunetele, și în genere elementele pur acustice ale limbii, ci și totalitatea elementelor producătoare de sugestie, de la ritm și rimă, la imagine și rețea de imagini. Întreaga estetică simbolistă, apoi a „poeziei pure”, are ca punct de plecare tocmai această capacitate sugestivă a limbajului, cu ecouri directe și în estetica și critica noastră. De reținut, că și E. Lovinescu vorbea de „dubla funcție a limbii: noțională și sugestivă” (*Ist. lit. rom. cont.*, VI, 1929). Una dă poeziei

elementul inteligibil, „logic”, cu tendință-limită spre hiper-logic, gramatical, conceptual, clișeu. Cealaltă îi conferă priza directă, nuanța emotivă, cu tendință limită spre minus-logic, agramatical, obscur, ermetic, impenetrabil. Ambele virtualități coexistă în poezie, într-un echilibru etern instabil.

De unde rezultă alte două observații esențiale. 1. Limbajul literar pune la contribuție și solidarizează toate funcțiile limbajului, fără excepție. Solidarizarea are, în același timp, caracterul unei interferențe și al unei predominante, în sensul ierarhizării, a subordonării tuturor funcțiilor limbajului eficienței mesajului, cultivat ca atare. În timp ce limbajul curent păstrează un anume echilibru al funcțiilor constitutive, limbajul literar acordă calității estetice potențiale o mare preferențialitate și preponderență. Limbaj poetic vrea să spună, dincolo de comunicativitate și expresivitate, dominarea funcției poetice a limbii. 2. Limbajul literar oscilează între un minus și un plus, între o minimă și o maximă a funcțiilor limbajului, între un logic și un infra-logic, trecînd - teoretic vorbind - peste un punct „zero”, de neutralitate estetică. Aceasta ar fi, reluînd în sensul nostru o formulă a lui Bergson, „legea dublei frenezii” a limbajului poetic.

5. Alte afinități estetice, foarte însemnate, decurg din posibilitățile creatoare ale limbajului, „creație” de un anume grad el însuși. Literatura se constituie, începe să devină posibilă, chiar de la nivelul creator al limbajului, pe care-1 dezvoltă în sens intensiv și cantitativ, nu însă și calitativ. În ultimă analiză, poetul și cititorul vorbesc un limbaj comun. Altfel, ei nu s-ar înțelege. Dacă scriitorul n-ar folosi un mijloc adecvat de expresie, care nu numai să îngăduie creația, dar și s-o presupună, s-o stimuleze, s-o realizeze, literatura-limbaj nici n-ar putea lua ființă.

a) Limba are o energie specifică, o capacitate creatoare continuă, observație veche, înțîlnită încă la Humboldt, reluată, cum știm, de Croce. Ideea este bine consolidată și în filozofia modernă a limbajului (Cassirer), la lingviști-esteticieni, ca Vossler și Spitzer, dintre teoreticienii moderni, foarte *en vogue*, la Noam Chomsky. După acest lingvist, fiecare vorbitor își „fabrică” propria sa limbă, în interiorul unui sistem de reguli. „Totul s-ar petrece ca și cum subiectul vorbitor, ar inventa într-un anume fel limba, pe măsură ce el se exprimă, sau ar descoperi-o pe măsură ce el o aude vorbită în jurul său”. Calculul acestor probabilități lingvistice ar fi realizat de așa zisa

„gramatică generativă”, ce „ar trebui să dea socoteală de orice frază reală posibilă, printr-o descripție formală, care să conțină toate instrucțiunile prevăzute de cadrul genetic al limbii” (*De quelques constantes de la théorie linguistique*, în *Problèmes du langage*, (p. 14-21). Se înțelege de la sine că poeții aderă din instinct la teoria creativității limbajului, de largă răspîndire, inclusiv la poeți-esteticieni, ca Paul Valéry (*Oeuvres*, I, 1957, p. 1440-1441), Lucian Blaga (*Geneza metaforei și sensul culturii*, 1937) etc.

b) În sensul cel mai larg posibil, limbajul este creație întrucît el vorbește, în modul cel mai direct și mai imediat posibil, limba literaturii, care este limba ficțiunii. În măsura în care limbajul este, se realizează ca ficțiune, el devine implicit „creație”. Cu alte cuvinte, limbajul literar nu folosește numai o limbă deja „făcută”, preexistentă, care i se impune, ci el o folosește tocmai pentru faptul că această limbă - dată și primită - instituie însăși ficțiunea literară ca realitate, prin capacitatea de simbolizare specifică limbajului în genere. Ideea că literatura este o „limbă fictivă” se dovedește destul de răspîndită (Ad. Stender-Petersen, op. cit.; Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, 1966, p. 194). Dar demonstrația acestei teze, la nivel lingvistic, nu poate fi făcută decît prin înțelegerea limbajului ca „substitut al experienței”, care instaurează o realitate imaginară, prin intermediul cuvintelor ce insuflă viața obiectelor inerte, fac să se „vadă” ceva ce nu există, păstrează imaginea obiectelor dispărute, etc. Limbajul nu transcrie niciodată realitatea, ci numai o modelează, o supune organizării sale, prin reflectare. Și poate mai bine spus, o re-produce, o re-creează din nou, în și prin fiecare act de vorbire. Reprezentarea verbală a realității ar fi deci, de fapt, nu o substituție, ci o restituție, și chiar o instituție a realității. Tradiționala teorie a logos-ului poate fi înregistrată și ea, ca o imagine demonstrativă.

c) În același timp, o virtualitate și un embrion de creație este asigurat de însuși caracterul structural al limbajului. Din această perspectivă, se poate vorbi de o adevărată identitate substanțială, deoarece limbajul literar devine creație, operă, în măsura în care el se constituie într-o structură, este efectiv structură. Întrucît limba este structurată, produsele sale literare nu pot fi decît structurate. Omologie pe care estetica a postulat-o și afirmat-o încă din antichitate, ori de cîte ori ea a văzut în opera de artă un organism, o unitate, o totalitate. Or, întreg structuralismul modern nu înțelege prin limbă altceva decît

aceeași realitate, pe care o definește ca sistem și structură, noțiuni perfect aplicabile și operelor literare. Interdependență între tot și părți, solidaritate funcțională, sincronică, sistem immanent de semne, coerență, etc. acestea sînt date bine verificate, riguros analoage, de ordin deopotrivă lingvistic și literar. Chiar dacă, uneori, interpretarea întrucîtva diferă, prezența lor se constată în sfere largi ale esteticii și criticii literare moderne. „Noua critică” este prin definiție structuralistă, de filiație pur lingvistică, de altfel recunoscută. Printre lingviștii amintiți (Roman Jakobson, E. Benveniste, Ivan Fónagy, etc.) circulă, se-nțelege, aceeași definiție a operei literare. Cuvintele, numai prin ele însele, nu generează spontan poemul. Este nevoie de o schemă preexistentă, de un synopsis (Murray Krieger, *The new apologists of poetry*, 1956, p. 96).

d) Cu toate acestea, a recunoaște în limbajul literar doar simpla existență a unei structuri înseamnă a spune, în același timp, și mult și puțin, deoarece între structura generală a limbii și structura particulară a operei literare se constată o foarte caracteristică oscilare, care ia adesea aspectul unei adevărate dispute. Dualitatea funciară a limbajului literar reapare în felul acesta, încă odată, sub forma unei duble mișcări alternative: spre conformism, inerție, stereotipie, formalizare, frecventă, clișeu - specifică participării și supunerii la norma generală a structurii și a legii sale de conservare; respectiv spre personalitate, flexibilitate, busculare, libertate, mică frecvență, deviație, tendințe tipice limbajului literar. Roman Jakobson chiar vorbea de o „scară ascendentă a libertății” în combinarea unităților lingvistice (op. cit., p. 47), în deplin consens cu observatorii profesioniști ai limbajului literar. Aceștia (îndeosebi criticii) subliniază mereu impulsul spre originalitate, inconformism, anticonvenționalism și anti-rutină, specific limbajului literar, creator de opere individuale, în interiorul expresiei generale. Vossler, Bertoni - dintre lingviști - stau pe aceeași poziție, confirmată și de estetică. Generalitatea, ca orice generalitate, rămîne o abstracție. Singura realitate lingvistică concretă este aceea a limbajului literar individual. Observația se verifică din plin, mai ales în opera literară, organism lingvistic unic, irepetabil, „original”, limbaj personalizat prin definiție.

e) Traducerea în termeni lingvistici a acestui fenomen rămîne deci prin forța lucrurilor aproximativă. Fenomenele originale, spontane, nu pot fi strînse în formule stricte, rigide. Este evidența însăși că scriitori folosesc într-un anume mod (lingviștii spun: „uzaj special”)

materialul lingvistic. Dar în ce constă această utilizare particulară, care este diferența specifică, un răspuns este greu de dat. În orice caz, el nu poate fi găsit decât în sfera ideii de modificare a limbii curente, noțiune exprimată prin câteva variante notabile.

Foarte răspândită este concepția potrivit căreia deplasarea limbajului se face în sensul unei noi organizări a textului, printr-o „redistribuire a elementelor structurii gramaticale după o ordine nouă” (Ivan Fónagy, op. cit., p. 92). Deci, în locul ordinei acceptate, curente, apare o anume „dezordine” (inversiuni, iregularități sintactice, ajustare, etc). Ceea ce, după alții, echivalează cu o de structurare, urmată de o restructurare, în baza altor reguli, dar niciodată în afara unui sistem și a unor reguli. Reluând o imagine a lui Hjelmslev, s-ar putea spune că există și în literatura privită ca limbaj o structură a jocului și un uzaj al jocului, realizat prin modelul combinativ al autorului, respectiv prin „stilul” său, noțiune prin care unii lingviști înțeleg utilizarea individuală a limbii. Se poate admite, în acest plan al discuției, că nota esențială a stilului este abaterea de la norma comună, înfrângerea pasivității sistemului lingvistic (cea mai puternică frână a inițiativei creatoare în limbă) prin introducerea unor „dezechilibrări”, sau cum spune Spitzer a unor „deviații de la uzul comun” (*Critica stilistica e semantica statica*, Editori Laterza, 1966, p. 89), fenomene verificabile la toți scriitorii, clasici sau moderni. Despre „abatere” sau „anomalie” vorbește și Michael Riffaterre (op. cit. p. 71), variațiuni inevitabile pe aceeași temă.

Împrejurarea ține de esența cea mai intimă a limbajului, incapabilă să cuprindă în mod precis imprecizia „aranjamentului diferit”, „nou”, „variat”, prin care poezia devine „limbaj diferit ordonat sau aranjat” (M S. R. Levin, *Linguistics structure in poetry*, 1962, p. 12). Momentul ține, după împrejurări, fie de surpriză - previziune nerealizată, realizată diferit, tot după Michael Riffaterre - fie de anomalitate, în sensul unei „deformări organizate” a limbii (Roman Jakobson, *Théorie de la littérature*, p. 61). În accepțiunile sale extreme, precum în curente de avangardă, care, toate fără excepție, subminează structurile tradiționale ale limbajului, această deviere îmbracă o nuanță „patologică”, de tipul unei alienări, anomalii, violențări și chiar anulări totale, precum dovedește cazul dadaismului sau al letrismului. Deși nu aduc idei efectiv noi, înregistrăm toate aceste formule ca reprezentative pentru mentalitatea și sistemul actual de explicații lingvistice al literaturii.

f) Fără a insista prea mult asupra ideii de transfigurare, prea imagistică și deci vagă, ceea ce nu vrea să spună că n-ar fi și exactă în linii mari (Mikel Dufrenne o acceptă, op. cit., p. 36-37), devierile și derivațiile implicate în limbajul literar presupun câteva operații-tip care, pe scurt, ar fi acestea: 1. Regresiunea. Limbajul poetic restituie limbajului forța sa primitivă, originală, sustrasă uzurii și conceptualizării, în sensul dat de Vico. Prin limbajul cultivat în *statu nascendi*, poezia se întoarce la izvoarele sale (P. Valéry, op. cit. p. 1441), concepție foarte curentă și printre esteticieni de nuanța Croce. Rezultatul este obținut, în genere, prin procedeele care urmează: 2. Combinația de-a lungul axei sintagmatice prin raporturi de succesiune, concatenare, comutație. Produs-tip: metonimia; 3. Asociația de-a lungul axei paradigmatică prin raporturi de substituie, transfer, echivalență imagistică. Produs tip: metafora; 4. Eliminarea restricțiilor, prin introducerea de secvențe negramaticale, sau a mai multor grade de gramaticalitate; 5. Restricții suplimentare, exemplu-tip: rima. Procedul restricției este specific unei întregi orientări a poeziei moderne, în succesiunea Edgar Poe, de creație riguroasă, disciplinată, care constrânge inspirația (Mallarmé, Valéry). Predilecția pentru forme poetice închise sau fixe ține de aceeași tehnică. Totul se realizează în cadrul: 6. Selecției între diferite posibilități oferite de limbă, în sintaxă, morfologie, fonologie, lexic; 7. Introducerea legilor formale suplimentare: rime de un anume tip, ritm, silabe lungi-scurte, accentuate-neaccentuate, aliterații, corespondențe, simbolism fonic, distribuția vocalelor și consoanelor, regruparea abilă a cuvintelor, teme recurente, leitmotive; 8. Cuvinte-cheie, tipice, preferențiale, reprezentative, care configurează un univers poetic, grupate în așa numitele „metafore obsedante”, „arhetipice”, etc. Semnificația acestui strat lexical depășește net preocuparea pentru cuvintele frumoase în sine, a căror destinație este subordonată restricțiilor enumerate.

Grație acestor procedee - inventarierea lor este în curs, clasificarea noastră are un caracter pur indicativ - limbajul literar obține o „proliferare nelimitată de forme” (Chomsky), o independență a expresiei lingvistice. Deci o capacitate de „informație” direct proporțională cu gradul său de surpriză, de sfidare a probabilității mesajului.

g) Cauzele modificărilor și transformărilor lingvistice, cu regimul cărora limbajul literar se identifică, pot fi înregistrate printr-o scară gradată, de la determinările individuale imponderabile, pînă la

marile cadre sociale ale evoluției limbii. Pe aceste două coordonate locul fiecărei creații literare rămîne, în ultimă analiză, irepetabil, ceea ce nu exclude nici tipologia, nici determinismul istoric. Pot fi recunoscuți, din plin, ca factori creatori de limbaj: 1. „Sentimentul”, subiectivitatea (în sensul stilisticii lui Charles Bally), emoția (Leo Spitzer), vorbirea trăită (E. Lorck), *Erlebniss*, cu toate implicațiile psihologiei instinctului, inconștientului, etc. ; 2. „Gîndirea”, ideația în sens larg, în baza identității și interdependenței mutuale gîndire-limbă, idee-semn, semnat-semnificant, fond-formă, postulat al oricărei explicații lingvistice, fiecărei diferențe de sens corespunzîndu-i în mod necesar o deosebire de formă; 3. „Gîndirea artistică”, în toate accepțiile posibile: formă internă, „idee”, „fond”, intuiție, proiect artistic etc.; 4. „Indivizualitatea artistică”, la fel, în toate sensurile: talent, geniu, forma mentis, nucleu spiritual, unghiul de percepție, etimon psihologic etc. 5. *Weltauchauung*-ul scriitorului, unghiul de percepție al lumii și vieții, loc de interferență al tendințelor scriitorului și al concepțiilor epocii; 6. Stilul epocii, totdeauna prezent, într-o proporție oarecare, în limbajul scriitorilor. Acest „stil” constituie latura socială a expresiei verbale, reflexul totalității condițiilor istorico-sociale, produs al evoluției, cu repercutări hotărîtoare în toate particularizările limbajului. Între tendințele colective și actele inițiativei individuale se încheie un anume acord, scriitorul fiind creatorul propriei sale limbi, dar numai în consensul tolerabil al epocii. Limba constituie un fapt social, însă eficacitatea sa artistică, în înțelesul definit mai sus, nu aparține decît creatorului.

În *Iașul literar*, XIX, nr. 10, 1968, p. 71-80.

LIMBAJUL (II)

6) Capacitatea de semnificare a limbajului îi adaugă o calitate esențială, fundamentală. Limbajul literar este semnificativ prin definiție. El dă o dezvoltare maximă posibilităților semnificative ale limbii, pe care le intensifică și le organizează, după o logică proprie, în unități literar-semantice autonome. Analiza „științifică” a limbajului literar care s-ar preocupa numai de definiția, distribuția și relațiile existente

între elementele sale, ar fi incompletă și deci funciar ratată. Din totalitatea fragmentelor și interdependențelor sale irupe semnificația literară („sens”, „mesaj”, „tendință” etc). Oricît de inclasabil, subiectiv și inezisabil ar fi acest aspect al limbajului literar, de existența sa nu se poate face abstracție. Cine nu primește ideea că limbajul literar creează o lume fictivă de sensuri și simboluri, nu are nici percepția, nici noțiunea realității specifice literare.

a) Modul de apariție și funcționare a semnificației literare aparține mecanismului creator de semnificație al limbajului în genere. Așa cum semnificația lingvistică este rezultatul asociației unui semnificant (semn, cuvînt, simbol, imagine acustică etc.) și al unui semnificat (concept, idee etc), tot astfel semnificația literară este produsul relației necesare între opera literară privită ca semn și „ideea” sau „conținutul” său global.

Distincția, atribuită în genere lui Saussure, care îi dă o mare strălucire în lingvistica modernă, nu este nouă. Antecedенții pot fi urmăriți, în mod neîntrerupt, încă din antichitate (dezbaterea despre arbitrarul și convenția semnului lingvistic din *Cratylus* de Platon [384-391], disociația stoicilor între *semainon* și *semainome-non*, a Sf. Augustin între *signans* și *signatum* etc. [pînă în secolul al XVIII-lea, cîștigat ideii că expresia verbală este „semn” convențional, liber și distinct de *la chose signifiée*. În acest mod filozofii și lingviștii epocii își explicau apariția limbajului figurat, al tropilor (abatele Batteaux, Fréron, Du Marsais, Condillac etc.)].

Modernă este doar asimilarea și definirea operei literare ca „semn” producător de semnificație, asemenea oricărui alt „obiect semantic”, prin integrarea artei în sistemul unei semiologii generale. Vom avea atîtea semne (semnificații) literare cîte unități, contexte și fragmente semnificative există sau distingem în poezii, nuvele, romane, piese de teatru etc. Din această cauză, lectura, interpretarea, critica literară constituie acte eminentemente semnificative. Identificarea semnificației operei literare este unul și același lucru cu descoperirea unui „punct de vedere”, al unei interpretări posibile.

b) Raportul dintre semnificant (semn) și semnificație, de ordin lingvistic sau literar, este în esență unul și același: „arbitrar”, în sensul de convențional, nemotivat, lipsit de orice raport sau suport natural în realitate (E. Benveniste, op. cit. p. 49-50). Așa cum nu există nici o legătură organică reală între ideea de soră și sunetele s-o-r-ă, nu

există nici o relație obligatorie, obiectivă, între un text literar și interpretarea sa posibilă. Dovadă definițiile succesive despre una și aceeași operă, fie că se numește Hamlet sau Luceafărul.

În cazul limbajului curent, totul se reduce la o convenție, la o uzanță consacrată social, cu grade diferite de similitudine, contiguitate, convenție care definește tot atâtea raporturi posibile între semnul lingvistic și realitate. De unde apariția unor clasificări a semnelor-imagini: C. S. Peirce: iconice, indici, simbolice; K. Bühler: *Darstellung* (reprezentare), *Ausdruck* (expresie), *Appell* (apel), înlocuite de alții prin triada: simbol, simptom, semnal; M. Wallis-Walfisz: semne-efigii și semne-convenționale; W. Górný: semne convenționale (simboluri, imagini literare) și non-convenționale (indexe, iconice); formale (care numai semnifică) și instrumentale (care pot sau nu să semnifice) etc. În cazul limbajului literar operează același „arbitrar”, numai că mecanismul convenției diferă. Semnificația literară ascultă de câteva „legi” proprii:

c) Semnificația literară a limbajului este distinctă de semnificația sa literală. Ea crește pe suportul textului lingvistic, coexistă, se întretaie, se suprapune peste înțelesurile sale literale, dar nu se identifică niciodată cu aceste semnificații. Acest proces de disociere și autonomizare semantică reprezintă una din notele fundamentale ale limbajului literar. Căci în timp ce limbajul literal folosește doar semnificațiile directe, curente, uzuale și stabile ale limbii, rezultate din acceptarea convenției de bază (semn-semnificație), limbajul literar devine posibil prin proprietatea limbii de a semnifica, folosindu-se de același material lingvistic în mod indirect, original, inedit, și deci infinit variabil. Limbajul literal este dat, fixat, practic; cel literar-inventat, diferit, gratuit. Unul exprimă solidaritatea acceptată a semnului și semnificației, altul posibilitatea oscilării și independenței semnificației față de semn. Pe scurt, unul este „prozaic” și logic; altul „poetic” și imagistic (simbolic, hieroglific), înțelegând prin proză (în acest plan al definiției) semnificația literală a enunțului; prin poezie, semnificația sa literară. Distincția este plină de consecințe estetice, nu totdeauna trase cu deplină consecvență.

d) Semnificația literară este produsul unui transfer de semnificații literale. Limbajul literar substituie limbajului literal propria sa semnificație, printr-un proces de translație, deviere, mutație, „metamorfază” etc, producătoare de alterări și anomalii semantice în serie. Acest fapt devine posibil deoarece semnificația literală a limbajului se

complace în uniformizare, regularitate și precizie (ca urmare a deplinei suprapunerii și sudurii a referentului și referinței, a stratului noțional și informațional), în timp ce semnificația literară începe să „jocă”, să rupă identitatea obiect-cuvânt, să devină independentă și deci imprecisă, ezitantă, oscilantă. Aderența și adecvarea semn-concept, tipică limbajului curent, logic, prozaic, face astfel loc neaderenței și neadecvării. Pe scurt, substituției unei noi semnificații, heterogene, surprinzătoare, neîntrerupt variabile. Ceea ce se înțelege, în genere, prin aspectul „creator” al limbajului literar, definește în bună parte tocmai acest fenomen de disponibilitate semantică, efect al desprinderii și eliberării continue a semnificației literare de suportul și cadrul său lingvistic uzual.

e) Rezultatul esențial al oscilărilor, substituției și transferului de semnificație implicat în mecanismul semnificației literare este modificarea consecventă a semnificațiilor fixe, practice și uzuale ale cuvintelor și combinațiilor de cuvinte. Semnificația literară uzează și abuzează de cuvinte, le restrânge și le dilată, le alterează și le înviează, le dă fețe noi, neașteptate. Din care cauză, semnificația literară nu poate fi decât particulară, diferențială, variantă eternă a înțelesului plan, univoc. Logica sa internă este sporirea continuă a decalajului existent, sau numai posibil, dintre cuvânt și înțeles, care tinde să se refere totdeauna la altceva decât la referentul direct, obiectiv, „real”, la un dincolo de claritatea enunțului, la un mesaj diferit de mesajul imprimat al textului.

Altfel spus, tendința semnificației literare rămâne, în orice împrejurare, eliberare de asociațiile curente, tradiționale, mișcare împinsă până la contrast, contra-sens, illogic și chiar anti-sens (a spune invers de ceea ce gândești), conform pseudo-butadei: „Limbajul a fost dat omului ca să-și ascundă gândirea”. Ceea ce în „noua critică” franceză se numește „spațiul literar” constă, în largă măsură, tocmai în apariția acestei „distanțe între figura cuvintelor și traducerea sa cea mai simplă” (Jean Ricardou, *Expression et fonctionnement*, în *Tel Quel*, 24, hiver 1964). Teoriile lui Maurice Blanchot despre *L'oeuvre et la parole errante*, (1956) merg în același sens.

f) Există două tipuri mari de semnificații literare, corespunzătoare celor două tipuri generale de transferuri de semnificații posibile: prin reflectarea directă și indirectă. Cel dintâi, de esență imagistică, hieroglică, este ilustrat de cazul-tip al metaforei. Deoarece în cazul semnificației literare identificarea semnificației cu semnul lingvistic nu

poate fi posibilă, conținutul și logica sa de constituire nu va fi niciodată identitatea, ci similitudinea; nu unitatea, ci analogia; nu sudura intimă, ci asociația, stabilirea de raporturi. Semnificația literară ia naștere prin „corespondențe”, prin raporturi de esență simbolică, mișcate din interior de un adevărat „demon al analogiei” realului, care doar reflectă imagistic, nu copiază realitatea (Adam Schaff, *Langage et réalité*, în *Problèmes du langage*, 1966, p. 153-175). Între obiectul real și semnificația sa literară relația existentă pare a fi una de ordin „cartografic”, de *mapping*, nu de mimesis. În locul semnului cu sens unic, apare imaginea cu sens multiplu, printr-un proces de substituire, de metaforizare continuă. În felul acesta, datorită oscilării și imposibilității racordării semnificației la obiectul real, și cu atât mai puțin la substitutul său grafic, imaginea poetică devine elementul specific, fundamental, inevitabil, al limbajului poetic. Imaginea constituie un generator spontan, nesecat și incontrollabil de semnificații, alterate pînă la singular, ciudat și arbitrar. Căci „arbitrar”, în ultimă analiză, este însuși punctul său de plecare, momentul său genetic.

g) Al doilea tip de semnificație, cu totul caracteristic limbajului literar, formă de reflectare indirectă constă dintr-o semnificație literară care se referă la o altă semnificație literară. Peste „simbolismul” imediat al discursului literar organizat, generator prin el însuși de semnificații, vine să se suprapună un nou simbolism, adiacent, specific. Acest fenomen echivalent cu însăși nașterea formelor superioare de artă literară, se produce ori de cîte ori semnificația imediată devine referent pentru una, două sau mai multe semnificații supraetajate (poezia poeziei, comentarii în text de diferite tipuri, referințe la situații explicite sau implicite etc). Are deci loc, în esență, același fenomen de substituție. Cu observația că transferul nu se mai produce de la literal la literar, ci de la un „literar” prim la unul secund sau terț, prin succesiune sau suprapunere de stadii semantice. Modul cum aceste semnificații literare primare și secundare iau naștere sau derivă unele din altele, geneza și tipologia lor, precum și totalitatea „legilor” de constituire a semnificațiilor literare, cer un examen special, în adîncime (cf. *Literatură și semnificație*, *Cronica*, 38, 1968).

h) Rezultatul tuturor formelor de substituire și transfer semantic specifice limbajului literar este polisemia, abundența de semnificații a enunțului, amfibologia lexicului imaginilor și textului. Limbajul literar este eminamente polisimbolic, polivalent, purtător de semnifi-

cații multiple, care pot fi citite în diferite „chei” simbolice (Mircea Eliade, *Limbajele secrete*, *Revista Fundațiilor Regale*, 1, 1938), sau critice. Pe această proprietate a discursului literar se întemeiază, de altfel, întreaga simbolistică sacră și profană a literaturii, întreaga operă de hermeneutică și interpretare literară din lume. Imaginea este un poliedru de semnificații, un mediu de refracție, cu mii de sclipiri și ape, toate latente, toate implicite. Polisemia sporește la maximum potențialul expresiv-semantic al limbajului, pe care-l aduce la o stare de semnificare neîntreruptă.

i) Consecința imediată o polisemiei limbajului este interferența, oscilarea, instabilitatea și „confuzia” semantică, pe scurt ambiguitatea inevitabilă, funciară, a discursului literar. Lipsa de sudură reală între semn și înțeles, idee și cuvânt, existența simultană a semnificațiilor conceptuale și imagistice, exprimate și unele și altele prin denumitori lexicali comuni, imposibilitatea separării riguroase a celor două planuri, toate aruncă limbajul literar în neclaritate și echivoc perpetuu.

Limbajul literar nu-și „trădează” niciodată integral secretele. El devine criptic enigmatic, ori de câte ori dă naștere la plurisemnificații, jocuri de cuvinte, calambururi, paradoxuri. Noțiunea de ambiguitate, foarte curentă în critica modernă, unde a fost „lansată” de cunoscuta lucrare a lui William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1930), circulă de fapt în lingvistică încă din secolul al XVIII-lea, în baza unor observații și mai vechi. Nu mai departe în 1730, Du Marsais (*Les Tropes... avec un commentaire raisonné... par M. Fontanier*, Paris, 1818, I, p. 283-284) reține faptul ca „orice construcție ambiguă, care poate să semnifice două lucruri în același timp, sau să includă două raporturi diferite, se numește echivocă sau suspectă (*louche*)”. Autorul definește aceste sensuri, pune în lumină fenomenul interferenței semantice, a cuvântului *doublement figuré*, ilustrat prin tropi (sinecdoca, silepsa oratorică etc) și jocuri de cuvinte (paranomaze). Totul în baza unor nete distincții între sensul literal și alegoric al discursului, în permanentă confruntare și oscilație. Se mai poate nota, în trecere, că și Kant (*Kritik der Urtheilskraft*, § 49) observase existența „reprezentărilor secundare” ale conceputului, a înțelesurilor colaterale, confuze, suprapuse, fenomen menționat și de logica de la Port-Royal. *La logique ou l'art de penser* (1662) distinge între ideile principale, care „excită mai multe alte idei” și ideile accesorii, produse de aceste asociații și „excitații”.

Ambiguitatea lingvistică nu rezolvă, desigur, toate ambiguitățile literare posibile, dar constituie condiția sa esențială.

j) În interiorul limbajului literar semnificațiile sînt distribuite inegal, diferențiat (cuvînt, propoziție, sintaxă, context), totdeauna însă legat și solidar. În cadrul său, toate elementele (gramaticale, lexicale, fonetice, metrice, ritmice etc.) semnifică, toate realizează convergențe, cuplaje, asociații semantice. Diferențierile care se constată sînt de ordinul frecvenței, intensității (un element semnifică mai mult, altul mai puțin, conform poziției sale), al cantității nu al calității. La fiecare nivel semantic, elementul respectiv are o valoare egală cu oricare alta. Numai că fiecare semnificație parțială este absorbită de semnificația generală a operei, care le subordonează, le ierarhizează și le integrează pe toate într-o rezultantă unică. Semnificația literară a unui text aparține totdeauna ansamblului, totalității, nu fragmentului. Sensurile parțiale fuzionează într-o semnificație globală. Semnificația contextuală, limitată, face loc semnificației generale, a operei înțeleasă ca un context unitar. Iată de ce analiza semnificațiilor parțiale ale textului (cuvinte, imagini, sintagme izolate), cum se întîmplă adesea în „analiza de text”, nu epuizează totalitatea semnificațiilor operei, și cu atît mai puțin semnificația sa centrală, singura definitorie.

k) Ori de cîte ori se apropie de specificul esenței sale semnificația literară tinde să se concentreze autotelic asupra sa însăși, să-și absoarbă conținutul în formă. Este ceea ce lingviștii moderni numesc *Einstellung*, „centrarea” subiectului vorbitor asupra mesajului ca atare, atitudinea față de mesaj în sine (Roman Jakobson, *Linguistique et poétique, Essais...* p. 220), oarecum în spiritul „finalității fără scop” kantiene. Orice semnificație devine implicit literară atunci cînd se desfășoară în spirit autonom, numai pentru ea însăși. Un simbol religios spus numai cu intenția de a-1 spune, de a-1 exprima verbal, nu și de a-i comunica sensul specific, se transformă *ipso facto* în figură literară. În acest act nu dispăre niciuna dintre funcțiile adiacente ale limbajului, nici valorile sale solidare sau asociate. Toate rămîn însă numai infuze, subordonate, trecute în umbră. Căci semnificația literară este autosemnificație, semnificație pentru semnificație.

i) În sfîrșit, orice semnificație literară oscilează între două limite, un plus și un minus, un exces și o absență.

Polul abundenței este abuzul de sens, încărcarea limbajului cu înțelesuri arbitrare, silite, corupte, abuzive (specialitatea vocabula-

rului politic-propagandistic de o anume speță), prin denaturarea sistematică a noțiunilor și definițiilor obiective, verificate. Fenomenul nu este nou: „Ei, parcă nu știi prin ce ciudat abuz se schimbă sensul cuvintelor?” (Seneca, *Ad. Luc.*, XXXVI). Rezultatul acestor denaturări și falsificări este unul singur: confuzia și deci obscuritatea limbajului, prin intensificarea la maximum a coeficientului de „arbitrar” al semnului lingvistic. Excesul de polisemie este totdeauna creator de ermetism și ininteligibil).

La polul opus apare uzura de sens, sub forma clișeului de orice speță (proverbe, locuțiuni, citate, propoziții gata făcute, sloga-nuri), alimentat fie de metafore banalizate prin repetiție, fie de locurile comune ale gândirii și literaturii, combătute înainte de Flaubert (*Dictionnaire des idées reçues*), încă de Voltaire (*Lieux communs en littérature, Dictionnaire philosophique*, 1764). Se numește clișeu orice imagine sau propoziție, golită prin repetiție de orice semnificație personală, transformată în abstracțiune. Hipertrofia semantică face loc, în acest caz, atrofiei. Cu observația că, printr-un adevărat salt dialectic, clișeul golit de semnificație devine nu mai puțin ambiguu, disponibil oricăror semnificații posibile. O demonstrație, de altfel strălucită, realizează în acest sens Léon Bloy, în *L'exégèse des lieux communs* (1902-1913), dar principiul fusese stabilit mai înainte de Rémy de Gourmont (*Le cliché, în L'Esthétique de la langue française*, 1899) și de alții. Clișeele pot deveni subit „pline”, tocmai fiindcă sînt sau devin. .. goale. Din care cauză ele sînt inepuizabile. Eliminînd un clișeu, riscăm să cădem involuntar în altul. Limbajul este plin de automatisme, de fraze date (se pot scrie opere întregi cu fraze deja scrise) și este nevoie de un mare efort semantic pentru a regenera un instrument atît de uzat. Soarta însăși a ideii de loc comun o dovedește la început metaforă, ea decade în rîndul clișeelor și al locurilor comune, demetaforizate, acceptate, azi doar ca noțiuni goale.

7) Toate aceste note ale limbajului literar sînt și rămîn mai mult sau mai puțin „clasice”, tradiționale. În schimb, conștiința că limbajul literar trece printr-o criză este eminamente modernă, cu urmări teoretice și practice dintre cele mai însemnate:

a) Un prim aspect al crizei moderne a limbajului decurge din recunoașterea caracterului său polisemantic, profund ambiguu. Dacă limba poetică și, în genere, a literaturii, este domeniul semnificațiilor plurale, paralele, rezultă că spațiul său aparține indeterminării, libertății

totale, posibilităților simbolice nelimitate, în interiorul cărora scriitorul se instalează. Cu ajutorul limbajului el poate, în principiu, spune orice sau nimic, ceea ce este unul și același lucru. De unde o incertitudine totală, urmată de întrebări permanente asupra esenței și posibilităților limbajului, de meditații în jurul funcțiilor sale, cu tendința de a-1 transforma într-un obiect de observație și experiență, pe scurt într-o problemă.

A problematiza limbajul, aceasta este atitudinea scriitorului modern față de limbă. Ea încetează să mai fie privită ca instrument sau formă frumoasă, ornamentală, pentru a deveni doar o posibilitate continuă de explorare și investigare lucidă, deliberată, de virtualități posibile. În timp ce literatura clasică este și se știe limbaj, comportându-se ca atare, literatura modernă și, în special, cea de avangardă, se vrea limbaj, făcând din comunicare nu scop, ci mijloc intrinsec, o finalitate autotelică. Integrat în limbaj, scriitorul modern prelungește în opera sa mișcarea însăși a limbajului, cu toate spontaneitățile și structurile sale, creînd nu numai semnificații, dar lăsînd, mai ales, ca aceste semnificații să se nască și să evolueze singure. Mișcarea ar fi deci nu de înaintare, de la limbaj spre un conținut suprapus, ci oarecum de regresie, îndărăt spre limbaj, la stadiul în care acesta începe să spună și să semnifice singur. Oricum, conștiința că limbajul este preexistent și anterior scriitorului se dovedește vie în literatura modernă. Ca și aceea că, odată integrat limbajului, scriitorul poate să-1 supună, să dispună de el, să-1 nege, să-1 siluiască, sau să-1 „potrivească” (precum Tudor Arghezi).

b) Foarte vie este și conștiința decalajului existent între semn și semnificație, a discrepanței tot mai adînci între cuvînt, idee și imagine. În timp ce limbajul curent întreține solidaritatea între semne și înțelesuri, limbajul literar o rupe, lărgind tot mai mult spațiul dintre cei doi termeni, pînă la suprimarea oricăror raporturi posibile. Se naște în felul acesta un conflict, un hiatus, o prăbușire în arbitrar și incertitudine, producătoare de criză. Sentimentul că limbajul „trădează”, fiind „vicios” în esență, este cultivat, în forme din ce în ce mai dramatice, de întreaga meditație modernă asupra limbajului, străbătută de o dublă nostalgie și revoltă:

Cea dinții - poate cea mai puternică - exprimă necesitatea unui limbaj pur, natural, absolut, transparent, adecvat, exact, riguros, univoc, în care cuvîntul să coincidă integral cu esența obiectului. Limbaj al unei fericite vîrste de aur, al identităților sau măcar al asemănărilor

profunde, a gândirii imediate prin imagini, ideal eminamente poetic, reluat mereu de la Vico încoace. Cuvîntul spontan, crud, sălbatic, netocit de întrebuințare, mereu proaspăt, capabil să exprime orice nuanță, rămîne marele vis al poeziei moderne, în interiorul căreia el exercită o adevărată „teroare” a inocenței, a purității lingvistice originare. Documentul tipic al acestei mentalități pare a fi eseul lui Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (1941).

Dar aceeași criză se resimte și la polul opus, al comunicării conceptuale, unde cuvintele devin tot mai goale, mai uzate, mai necorespunzătoare noilor idei și, în genere, procesului gândirii. Limbajul a devenit prea uzual, prea tradițional, prea conservator semantic, prea convențional, prea rezistent la idee. De unde o adevărată „furie”, urmată de un conflict violent între ce spui și ce poți și trebuie să spui, resimțit nu mai departe de Eminescu: „Unde vei găsi cuvîntul ce exprimă adevărul”? Limbajul a încetat de mult să mai acopere toate noțiunile și semnificațiile, concluzia fiind una singură: comunicarea constituie un eșec, o imposibilitate, o insuficiență fundamentală.

Conștiința acestei limitări și chiar înfrîngerii este neîncrederea tot mai accentuată în limbaj, consolidarea îndoielii cu privire la utilitatea sa. Un filozof ca J. P. Sartre (*Qu'est-ce que la littérature*, 1948) se întreabă în fața acestei situații la ce mai poate servi limbajul, un scriitor ca A. Artaud declară: „Sînt omul care a simțit cel mai bine dezordinea uluitoare a limbii în relațiile sale cu gândirea”. Deci, incertitudine și dezorientare totală, produsă de cuvintele goale sau abuzive, arbitrare, care au încetat de mult să mai însemne ceva. Motiv pentru unii de a trage, teoretic vorbind, o soluție radicală: refuzul comunicării, al tăcerii și liniștii, mișcare regresivă cu implicații variate, de ordinul absolutului, protestului, contestației etc. (George Steiner, *Langage and silence*, 1967; cf. și *Liniștea cuvîntului*, *Cronica*, 44, 1968). Soluție, evident, extremă, semnificativă totuși pentru orientările epocii.

c) Dacă subiectul vorbitor „face” limbajul, dispune liber de el, înseamnă că scriitorul își asumă toate riscurile, luîndu-și responsabilități precise față de limbaj, pe care-1 poate accepta sau respinge, după împrejurări și grade de neaderență. Scriitorul încetează să se mai lase stăpînit de iluzia, puterea și „teroarea” cuvintelor (verbalism, clișee, lozinci goale etc), opresiune împotriva căreia el se revoltă pe față. Este aspectul cel mai violent al crizei actuale a limbajului, cu forme diferite, de la denunțarea grotesc-caricaturală a „tragediei limbajului” din opere ca *La cantatrice chauve* de Eugen Ionescu, pînă la punerea limbajului

sub acuzație, în numeroase eseuri recente, în care se protestează împotriva faptului că limbajul, prin legile și clișeele sale, vorbește în locul autorului, dominat ba chiar strivit sub locuțiuni și cuvinte. Ar avea deci loc o adevărată pervertire a limbajului, echivalentă cu o dezumanizare radicală. Unde apar semnele lingvistice omul ar dispărea (Michel Foucault, *Entretien... Lettres françaises*, 1125, 1966). Se postulează pînă și un conflict de esență între om și limbaj, care n-ar traduce omul niciodată. Și, în același timp, unul între *Les mots et les choses*, studiat de același Michel Foucault, într-un cunoscut, dar foarte dificil eseu recent (1966).

Răsfrîngerea pe plan social a acestei crize de neacceptare și insurecție anti-verbală poate fi surprinsă într-o serie de teorii, declarații și manifeste franceze, moderne, unele consecutive evenimentelor din mai 1968. Revoluționarea totală a limbajului literar constituie prima condiție a revoluției sociale. Cuvîntul în stare liberă, sălbatecă, devine simbolul contestației ordinii sociale, tradiționale. Schimbarea vieții și a societății ar trece așadar, în mod obligator, prin faza schimbării limbajului și, în orice caz, a distrugerii cuvintelor perimate (religie, ordine, armată, patrie etc.) conform ideilor lui Philippe Sollers și ale altor radicali (*Ecriture et révolution, Lettres françaises*, 1231, 1968).

8) Dar cel mai însemnat aspect al teoriei limbajului, de subliniat cu tărie, rămîne acesta: oricît de strînse ar fi relațiile existente între literatură și limbaj, identificarea totală, riguroasă, este exclusă. Literatura este limbaj, dar nu numai limbaj. Poezia este cuvînt, dar nu orice combinație de cuvinte este poezie. Orice operă literară este limbaj, dar nu orice fapt de limbă este operă literară. Literatura absoarbe o serie de caractere esențiale ale limbajului, cărora le adaugă o diferență specifică, ireductibilă la noțiunea de limbaj. De aceea, cînd afirmăm că literatura sau poezia are „limba” sa (noțiune existentă încă la Heliade Rădulescu, în *Regulile sau Gramatica poeziei*, 1831, *Prefață*), recunoaștem implicit această dublă realitate: literatura devine posibilă prin existența limbajului și a legilor sale (ca material, vehicol, formă de expresie), dar în același timp „limba” literaturii respectă propriile sale reguli extra-lingvistice. Definiția literaturii ca „limbă”, cu alte cuvinte, este nu numai logică, dar și metaforică, precisă și imprecisă, exactă și ambiguă. De unde și posibilitatea unor confuzii involuntare:

a) O primă deosebire esențială privește diferența de sistem, cod și structură. În timp ce limbajul curent participă la sistemul, codul și structura generală a limbii, opera (limbajul literar) generează propriul său sistem, cod și structură, care se suprapun peste sistemul, codul și

structura generală a limbii respective. Tendința operei literare este să-și descopere și să-și respecte propriile sale legi și convenții lingvistice, dincolo de legile, regulile și convențiile tradiționale și uzuale, pe care le modifică în sens anormal, prin „alterare” (Nullo Minissi, *Critica tradizionale e critica strutturale*, în *Belfagor*, 5, 1966).

b) Aceeași disociere poate fi formulată și altfel: spre deosebire de limbajul uzual care este dat, limbajul (opera) literar este inventat, creat. Limbajul curent este repetabil, limbajul literar – irepetabil. Unul este canonic, altul tinde spre originalitate. Individul comun nu folosește niciodată limba în mod perfect, complet, în toate calitățile și finețurile sale, pe care numai poetul le „cunoaște”. Limbajul prim este potențial, spontan, imediat; cel secund, actualizat, elaborat, mediat, „limbă a limbii”. Unul este matern; altul se „învață” treptat, în timp. Unul ascultă de necesitatea sa obiectivă, structurală, socială; altul, de necesitatea sa internă, de norme proprii, care tind să se elibereze de constrângerile codului lingvistic. De unde, la vorbitor, autoritatea cuvântului obiectiv-just; la creator impulsul cuvântului poetic - „just”, imprevizibil. Limba comună rămîne, în orice împrejurare, un act de inter-comunicare, în timp ce limbajul literar constituie cu prioritate un act de auto-comunicare. Dacă artistul „vorbește”, el o face întâi pentru a-și exprima și rotunji opera și apoi în vederea unui public. De aici și necesitatea ca publicul să „decodeze” mesajul operei, nu opera să comunice, în prealabil și obligator, „cheia” codului (Mikel Dufrenne, *L'art est-il langage?* în *Revue d'esthétique*, 1, 1966).

c) Definiția artei (literaturii) ca limbaj are ca punct de plecare convingerea că artistul (scriitorul) se exprimă, „vorbește” în operă, care ar fi „vocea însăși a scriitorului”. Această prejudecată, de ordin pur biografic, se traduce prin eterna întrebare: „Ce spune autorul”? tipică învățămîntului, criticii tradiționale etc. Dacă autorul ar urmări numai acest obiectiv, el ar folosi limbajul curent, al prozei. În realitate, limbajul literar lasă îndărătul său viața scriitorului, pentru a se desfășura conform logicii sale imanente, autonome, exterioare biografiei. Limbajul „trădează” totdeauna pe scriitor, al cărui conținut interior suferă o transformare radicală, ori de cîte ori este depășit pragul cuvintelor. Ele nu conțin niciodată tot scriitorul. Cuvintele devin inevitabil inexacte, aproximative, chiar false, în raport cu freamătul și ideile autorilor. Teoria „minciunii” artei exprimă printr-o metaforă paradoxală tocmai acest adevăr, al non-transponibilității în limbaj literar a conținutului

biografic. Dacă pînă și vorbitorul obișnuit își acoperă, nu odată, ideile și sentimentele, scriitorul știe și simte, cu atît mai mult, prin proprie experiență, că emoțiile și ideile noi nu pot trece, aproape niciodată, în cuvinte vechi. De cele multe ori, el nici nu urmărește acest scop. „Opera se exprimă exprimîndu-se”, nu în alt mod (Mikel Dufrenne).

e) Simbolurile și semnificațiile comunicațiilor curente sînt intenționale, explicite, limitate, ale limbajului literar sînt involuntare, implicite, nelimitate. Vorbim totdeauna pentru a spune ceva premeditat; facem literatură pentru a exprima ceva posibil. Vorbitorul emite totdeauna un singur sens, cu denotație precisă. Limbajul literar, conotativ prin definiție, emite „mii” de sensuri, polisemia sa fiind infinită. Opera literară vorbește spontan, fără premeditare, un metalimbaj ineputabil. Căci în timp ce simbolurile limbii - limitate - sînt învățate după cod, simbolurile literare - nelimitate - sînt create, inventate conform „geniului” creator, într-un sistem de semnificații și semnificanți, suprapus sensului prim al limbii. Față de acesta, sensurile secundare constituie un exces, un surplus, o redundanță perfectă, dovadă și profunde deformații semantice ale operelor literare clasice. Semantica literară se constituie, de altfel, în bună parte, în afara domeniului lingvistic. Foarte multe sensuri, imagini, simboluri nu pot fi deduse și lămurite decît prin referințe la situații și mijloace extralingvistice. (Sol Saporta, *The Application of linguistics to the study of poetic language, in Style in Language*, 1960, p. 93).

f) Același adevăr definit în formule tradiționale duce la distincția între limbajul realității și al ficțiunii. Limbajul literal, prin totalitatea funcțiilor sale, exprimă imaginea realității și integrarea în realitate (ordine, avertismente, informații utile etc), de unde și caracterul esențial nepoetic al limbii curente. Dimpotrivă, limbajul literar, tot prin funcțiile sale specifice, exprimă ficțiunea realității și desprinderea de realitate, prin crearea unei limbi simbolice, cifrate, de corespondențe, a unei supra-realități secunde, contra-natură în mijlocul naturii.

g) Important este și un alt aspect: limba poate fi segmentată, fără ca sistemul său să dispară; opera literară este distrusă cînd i se rupe unitatea prin fragmentare. Unitatea lingvistică este gramaticală; unitatea literară este estetică, de ordinul coeziunii interioare, al solidarității și interdependenței elementelor constitutive.

h) Limbajul literar și în special poetic este memorabil, poate fi învățat pe de rost, în vreme ce limbajul curent se refuză memorizării sub forma unităților distincte (Samuel R. Levin, *Linguistic structures*

in poetry, 1964, p. 61). Învăţatul unei poezii constituie un act de memorizare; al unei limbi, unul de reflex şi automatism intelectual.

9) Dacă identificarea totală a literaturii şi a limbajului se dovedeşte inexactă, uneori chiar abuzivă, cu atât mai imprecisă şi relativă apare omologarea celorlalte arte cu „limbajul artistic”, noţiune atât de extensivă încît şi-a pierdut în timpul din urmă orice conţinut real. Se vorbeşte în mod curent de „limbajul figurativ” al sculpturii, picturii, arhitecturii (nu numai de către cronicarii plastici, dar şi de Wölfflin), de „limbajul muzicii” (nu numai de către cronicarii muzicali actuali, dar mai înţîi de... Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, §51), de limbajul filmului, dansului etc. Ar mai exista un „limbaj al culturii”, unul „social” (al instituţiilor, moravurilor) etc. etc.

În realitate, toate aceste definiţii sînt simple metafore sau sinonime pentru idei vechi, banale, acceptate, cum ar fi: expresie, instrument, formă, creaţie etc. În studiile moderne de estetică noţiunea de „limbaj artistic” circulă pînă la refuz. Dar cînd ea nu aduce nici un plus de precizie, totul nu exprimă decît un clişeu jurnalistic, adoptat prin imitaţie, sau dorinţă de distincţie. În genere, argumentele prin care respingem asimilarea riguroasă a literaturii şi limbajului rămîn valabile şi în cazul celorlalte arte. „Existenţa artelor limbajului nu duce în mod obligatoriu la concluzia că arta este limbaj, aşa cum arta bronzului nu implică ideea că arta este bronz” (Mikel Dufrenne).

a) Extinderea definiţiei limbajului asupra totalităţii domeniului estetic devine posibilă, în primul rînd, pe baze semantice. Dar tocmai această generalizare produce obiecţii, dintre care cea mai însemnată este următoarea: spre deosebire de semantica generală a limbii, fiecare artă, şi în interiorul său fiecare operă individuală, exprimă propria sa semantică particulară. În mod analog se poate demonstra că în interiorul limbajului artistic există limbajul diferenţiat al fiecărei arte în parte (poezie, muzică etc), pulverizat la rîndul său în cîte opere artistice originale există; că în interiorul codului universal al limbii, apar coduri estetice particulare, infinit diferenţiate, după aceeaşi scară gradată: clasă - gen - specie. De altfel, noţiunea însăşi de „cod”, în cazul artei, nu constituie decît tot o metaforă, a organizării particulare, a structurii, conform unei scheme şi norme proprii. Metaforă este şi ideea de gramatică şi sintaxă a artelor, *a fortiori* a operelor individuale. Este evidenţa însăşi că ansamblul operelor unei anumite arte nu reprezintă în nici un fel un sistem omogen, spre deosebire de părţile limbii, care constituie tocmai un astfel de sistem.

b) Limbajul transmite o informație adevărată sau falsă. Cuvintele sale pot fi adevărate sau false. Ele pot fi crezute sau nu. Artă se constituie dincolo de referenții obiectivi. Numele pictorului poate fi adevărat sau nu. Tabloul său scapă însă acestei determinări. Pentru a-1 numi, a-i preciza conținutul, avem neapărat nevoie de titlul său. La fel și în cazul „muzicii cu program”, al titlurilor literare, indiferent dacă este sau nu vorba de simple convenții. Și chiar atunci când identificăm, într-un tablou, două turle de biserică și un portal, constatare obiectivă, riguros adevărată, nu înseamnă că am definit și tabloul ca structură estetică, ci numai elementul său noțional, adiacent, secundar. (Mary Mothersil, *Is art a language?* și intervențiile pe aceeași temă a simpozionului Societății Americane de filozofie, în *The Journal of Philosophy*, 20, 21 oct. 1965).

c) Plină de dificultăți se dovedește, în ultimă analiză, însăși ideea de semn estetic, definit în mod analog semnului lingvistic. În artă, semnul și semnificația sînt sudate, indisociabile, ceea ce nu se împlă în cazul cuvintelor. În vorbire, sunetul este un semn liber. În muzică, sunetul este în același timp scop și mijloc, intuiție și expresie, semnificație infuză, indisolubil asociată semnului muzical. De aceea, riguros vorbind, nici nu se poate spune că semnele, în artă, ar fi instrumentele unei gândiri estetice independente sau anterioare actului expresiei. Lucrăm cu un instrument preexistent. Vorbim într-o limbă, care devine, se elaborează, se naște, chiar în procesul creației.

d) Dacă este adevărat că definiția limbajului aruncă, sub multe aspecte, o vie lumină asupra naturii intime a artei, la fel de adevărat rămîne și faptul că artă, la rîndul său, și în special poezia, poate instrui despre natura limbajului. Valorile sale sugestive („magia” cuvîntului) nu pot fi în nici un caz înțelese în afara definiției și experienței concrete a poeziei. Dăm doar un simplu exemplu. De aceea, concluzia lui Mikel Dufrenne se dovedește întemeiată: „Cel mai adesea artă este considerată ca limbaj, silindu-ne să înțelegem artă prin limbaj. Poate că ar trebui să opunem acestei idei și operația inversă: să înțelegem limbajul prin artă”^{*}.

^{*} Notă: Pentru o serie de aspecte ale limbajului literar cel mai bun studiu românesc de referință rămîne încă *Lingvistica romanică. Evoluție, curente, metode* de Iorgu Iordan (Buc., Ed. Acad., 1962).

LIRISM. DISTANȚA LIRICĂ

Autoexprimarea poetului liric nu devine poetică decât prin adoptarea unei atitudini specifice. Factorul hotărâtor al lirismului nu este „emoția” sau „sentimentul”, ci exclusiv poziția poetului față de „emoție” și „sentiment”, simple „materii prime”, obiecte de auto-contemplație și autoreflexie. Lirism înseamnă în esență auto-contemplarea autoexprimării. Eul se concentrează asupra sa însuși, devenind propria sa temă. Se realizează în felul acesta o identitate *sui generis*, o sinteză a subiectului și a obiectului poetic, fenomen surprins atât de filozofi-esteticieni ca Schopenhauer, cât și de poeți-esteticieni ca Mallarmé: „Facultate a universului spiritual de a se contempla și dezvolta pe sine”. Apar, desigur, și alte formule apropiate, cum ar fi aceea a „imitației interne” (Northrop Frye). Realitatea decisivă rămîne însă aceasta: autoexprimarea directă aparține eului empiric; autoexprimarea derivată, reflectată, întoarsă asupra sa însăși, inversată, ține de esența eului liric.

Între cele două euri se interpune o distanță, a cărei eficiență lirică - aparent paradoxală - este direct proporțională cu lărgirea deschiderii compasului. Cu cât eul liric autentic, original, se depărtează mai mult de eul empiric, cu atât lirismul devine mai intens, de o calitate mai pură. Propunem chiar să denumim această disociere și respingere interioară în sensuri opuse cu termenul de *distanță lirică*, fenomen prin care eul se scindează creator, se separă de sine însuși, pentru a se contempla detașat ca spectacol, participant depersonalizat al propriei lumi interioare, devenit obiect obiectivat. Conceptul antic de *eufemie*, o definiție ca aceea a lui Wordsworth, „emoție rememorată în liniște”, reactualizată și deci temperată la un interval de timp oarecare, se apropie de această viziune a procesului liric, care acordă tratament egal atât trăirilor reale, cât și imaginare, sincere sau simulate, concordante sau divergente. În toate cazurile, se interpune aceeași detașare, același interval, aceeași perspectivă izolatoare. Urmările autocontemplării distante, totdeauna solidare, sînt duble.

Intervine în mod subit, în sensul legii psihologice James-Lange, un fenomen de inversare și amplificare. Poetul liric se impresionează, se „entuziasmează” de propria sa emoție, devenită obiect de contemplație. A fi „liric” înseamnă a fi stăpînit de emoția propriei emoții, considerabil amplificată prin însăși această autoscopie. Nu

„șocul” liric pătrunde și face poezia lirică, ci reacțiunea față de acest „șoc”, emoția derivată de gradul doi, resorbită în sine însăși, asemenea - figurat vorbind - unei mânuși întoarse pe dos.

Acest eveniment interior nu este pasiv, ci profund activ. El implică de la început și pînă la sfîrșit, în toate punctele nodale, luciditate, autoreflexie, reculegere, autoghidaj, control decisiv al emoției, dominarea energică a pulsației entuziaste. Exploziile vulcanice, seismele sufletești, firește, sînt oricînd posibile. Dar orice creație, inclusiv lirică, impune această condiție esențială: a auto-reflexiei estetice, proiectată eficient asupra întregului proces de autocontemplație. În timp ce în cîntec și în actele de entuziasm pur, eul se uită spontan pe sine, tinde spre generalitate anonimă, în momentele autentic lirice, eul este conștient că „se uită pe sine”, prin însăși tehnica elaborării poetice, care presupune autocenzură, confruntarea rezultatelor cu proiectul artistic, detașare, verificare creatoare intermitentă. Trăiesc emoția, știu de existența sa, dar mă despart de ea și o irezalez pentru a-i da realitate lirică. Nu este obligator ca eul să apară totdeauna în postură declarat autoreflexivă. Este de ajuns să-1 simțim infuz și prezent în operă, sugerînd că cineva scrie despre sine, în deplină cunoștință de cauză, cu detașare suprapersonală. Să intuim deci această polaritate capitală: spontaneitate și cerebralitate, „transport” și „meditație”, întrunite în clocotul rece, strangulat, al lirismului sterilizat.

De va fi vorba de vreun „paradox”, tradiția sa este veche, de vreme ce poetul elin gîndea adesea despre sine că ar fi un abil, chiar un sofist, posesor al unei „tehnică”, care unește experiența, abilitatea și supunerea la reguli. Formula „conștiinței spiritului de sine însuși și de propriile sale emoții” pare să aibă o rezonanță tipic modernă. Totuși o înfîlmăm *tale quale*, încă în secolul al XVIII-lea, la englezul Robert Lowth. Hegel ne introduce chiar în miezul problemei : „Reflexia care se revarsă în sine însăși”, „subiectul conștient de interiorul său poetic” sînt definiții cum nu se poate mai acceptabile. Cît privește experiența și reflexia poetică modernă, ea este foarte largă, de la T. S. Eliot la Northrop Frye (poetul stă de vorbă cu sine însuși), de la Hugo Friedrich la James Joyce: „Țipătul pe care-1 scoatem este mai conștient decît propria noastră emoție”.

Treptele autocontemplării, sau mai bine spus tipologia sa, cunoaște o scară ideală, graduală, desfășurată de la conștiința „confuză” și cvasi-indistinctă a eului liric, la extrema sa obiectivare. Aceste

tipuri de lirism pot fi coexistente sau exclusive, prezente în interiorul unei singure poezii (prin schimbare sau suprapunere de registre), sau al unei opere lirice în mai multe volume, totdeauna însă active, precis reperabile.

a) Într-o primă ipostază, subiectul se contemplă difuz, latent, nedecarat. Autoreflexia sa este discretă, derivată. Ea se complăce într-o gamă întreagă de tonalități afective, care constituie ceea ce se numește adesea „atmosfera” lirică. În această fază nu sentimentul sau emoția sînt importante și propriu-zis lirice, ci numai tonalitatea, halo-ul inefabil ce le înconjoară, singurul care pătrunde, de altfel, în textul poetic. Bacovia, mulți simbolști sînt tocmai astfel de lirici derivați spre interiorizări, corespondențe și muzicalități, care semnifică, fără a constitui și semnificanți expliți, revelați. Forma tipică, exemplară, este aceea a eului liric simbolizat, precum în *Le bateau ivre* de Rimbaud, unde dezvăluirea identității poetului lipsește. Nu însă și aceea a prezenței sale infuz-personalizate.

b) Pe treapta autocontemplării directe, imediate, se află lirica de tip confesional, autobiografic. Eul precis individualizat, se declară cu ingenuitate, exprimîndu-se în totalitatea trăirilor și proiecțiilor sale - retrospective, prezente sau anticipate. Dacă în prima ipostază poetul se află îndărătul poetului ca personaj liric, în cea de a doua, poetul se află alături sau împreună, „contemporan” cu el. Acest lirism, foarte răspîndit, îndreptățește în largă măsură definiția sa clasică, tradițională. Caracteristica esențială rămîne însă și în acest caz tot autoreflexia, sub forma adoptării unei „poze” lirice, a ceremonialului autocontemplativ, în care poetul se complăce. Poetul ia ținută genială, tragică, sacerdotală, precum Macedonski, și se cultivă numai în această ipostază. Este limpede că întreg acest „teatru” liric, în cadrul căruia eul liric constituie un rol, o partitură jucată, un spectacol pus în scenă și contemplat de același eu liric dedublat, constituie forma cea mai elementară, dar și cea mai pură, a reflexiei lirice întoarsă asupra sa însăși.

c) Distincția psihologică (W. James) dintre *je* și *moi*, dintre *je* (eul care cunoaște și contemplă) și *moi* (eul cunoscut și contemplat), explică foarte bine această dedublare lirică în cadrul căreia eu devine implicit *tu* sau un fel de „tu”, personaj desprins din eul liric, cu care acesta începe să dialogheze, să întrețină raporturi complicate, toate însă de esența obiectivării. Într-un caz, lirismul este direct, în celălalt subadiacent; altfel spus: lirism prim - lirism secund. Acest *tu* (partener secund)

poate deveni în egală măsură - prin extensiune și detașare progresivă - transitiv sau reflexiv, prin aceeași transpunere și autorefectare lirică. Atunci când Rimbaud, de pildă, în celebra *Lettre du voyant* (15 mai 1871), declară: „Je est un autre”, „eu este altul”, el definește tocmai această situație ambiguă și în același timp profund lirică. Mă transpun, mă înțeleg, mă „iubesc”, și tocmai această identificare mă separă de mine însumi, mă obiectivează și face posibil ca poetul liric să poată vorbi, în același timp, în numele său și al altora, să se abstragă, rămânând nu mai puțin el însuși. Cu propriul eu - devenit partener de dialog sau obiect de contemplație în toate sensurile posibile - liricul poate deci „simpatiza” (în sensul lui Max Scheller), fără însă a fi obligat să se și identifice. A consimți nu implică și fuziunea afectivă. Participarea rămîne fără trăire efectivă. „Simpatia” chiar impune distanțarea dintre euri. În caz contrar, poetul ar trebui să sufere, să se îmbolnăvească, sau să moară de fiecare dată când sufăr, cad bolnavi sau mor eroii săi. În toți, el doar se transpune, prezervîndu-și identitatea și... starea sanitară. Atitudinea tradițională a odei, care adresează elogii (transpusă adesea și în titluri: *An der Mond*, *To Night*, *La mormîntul lui Aron Pumnul*, etc), în formulă germană *Du-Ausprechen* („adresarea către tu”), traduce tocmai această poziție lirică fundamentală.

d) Dacă orice *eu* implică un *tu*, poezia lirică fiind aproape totdeauna o formă simultană de *autolog*, *monolog* și *dialog*, acest co-personaj substanțial liric (tu simbolic) poate îmbrățișa toate identitățile posibile, egal de îndreptățite: noi, voi, ei, sau... nimeni, care echivalează de fapt cu toți. Situația cea mai directă este aceea a complicității și solidarizării declarate de tipul: „Ipocrit cititor - semenul și fratele meu” (Baudelaire, *Au lecteur*), distanță lirică în același timp interpusă și suprimată, prin recunoașterea co-fraternității ipotetice. Dar nu mai puțin liric este și aparent distantul noi, eul devenit exponent, plural, coral (ca în poezia antică), deschis spre generalitate. În acest caz, *noi* devine echivalentul lui *voi*, în care se regăsește prin transfer și omologare emoțională: „Cînd vorbesc de mine - arată Hugo în prefața la *Les Contemplations* (1856) - vorbesc de voi. Cum de n-ați înțeles aceasta Ah ! smintitule, care crezi că eu nu sînt tu”! Cititorul repetă același proces: el se recunoaște difuz, autoexprimat, integrat unui „noi” colectiv, etc.

Se mai poate vorbi atunci de o specializare lirică? Existente, precis verificabile, rămîn doar alternanțele și ipostazele circulare. Într-o

poezie lirică pot să apară toate formele eului, toate lirismele; poetul este pe rînd Luceafăr, Cătălin, Cătălina, contemplîndu-se succesiv în toți eroii săi. Deci, mai vechea clasificare *Ichlyrik*, *Maskenlyrik*, *Rollenlyrik* a lui W. Scherer - de altfel combătută - păstrează cel mult o valoare tipologică: orice „rol” este implicat o „mască” străină, care nu numai că nu suprimă reacțiunile eului, dar dimpotrivă le potențează. Eul liricei mascate devine, nu o dată, mai îndrăzneț, prin însăși situația sa aparent disimulată. Inversiunea lirică a sexelor constituie o nouă dovadă: există poeți ai sentimentelor feminine și invers. În Evul mediu toate *Frauenlieder* erau compuse numai de poeți profesioniști.

e) Ceea ce s-ar putea numi curba sau „legea” universalizării și obiectivării progresive și a individualizării regresive a lirismului se verifică, așadar, din plin. Lărgirea cercului liric micșorează intensitatea și sfera lirismului individual și sporește pe aceea a lirismului obiectiv. Eul devenit simbolic, include tot mai multe euri individuale, se dilată pînă la dimensiunile eului general, reprezentativ pentru colectivitatea eurilor umanității. În felul acesta, eul își depășește conținutul individual, empiric, devenind un eu liric tipic, în care ne recunoaștem, fără ca procesul liricizării să sufere. Deci tendința intimă a lirismului se dovedește anonimizarea, abstractizarea și universalizarea, ceea ce dezleagă și controversata, dar mereu actuala problemă a liricii „sociale” și „patriotice”. Nu numai că aceste moduri lirice sînt perfect posibile, dar condiția însăși a lirismului le revendică și le cultivă în toate epocile, sub diferite forme. Ori de cîte ori eul liric devine receptacol, rezonator și exponent al unor stări colective, „populare”, de spirit - cu excluderea, firește, a oricărei simulări și contrafaceri - lirismul colectiv, obiectivat, și-a făcut apariția.

Concluzia logică a întregii demonstrații - confirmată de altfel de orice istorie a literaturii - recunoaște lirismului posibilitatea oricărui obiect, teme, „idei poetice” etc. față de care subiectul poetic poate lua distanță lirică, în toate ipostazele sale: subiectiv-inconștient, pur, spontan; subiectiv-conștient, autoreflexiv; obiectiv-conștient, programatic. Lirismul este deci universal, nu numai prin tendința sa imanentă, structurală, ci și prin nelimitarea conținutului său, constatare care taie din rădăcină toate prejudecățile puriste, estetizante, etc. „Obiectul său - cum recunoștea demult, la noi, Radu Ionescu, în *Principiile critice*, 1861 - îmbrățișează tot universul”. Energia lirică nu cunoaște nici un fel de restricții. Ea poate fi declanșată de orice fel de factori.

Produs al trecerii dialectice a individualului în universal, mișcarea interioară a lirismului devine inevitabil circulară. Ambele serii sînt posibile, cu verificarea istorică egală: lirism colectiv – individual - colectiv; lirism individual - colectiv - individual.

Indiscutabil, primele forme istorice de lirism sînt colective, tribale, comunitare, reduse la limita enunțurilor abstracte. Pe o anume treaptă de dezvoltare istorică, emanciparea individuală începe să devină posibilă și eul personal să se desprindă de eul colectiv. Dar izolarea și personalizarea acestui lirism este relativă. El poartă în sine totalitatea eredității sale spirituale colective, căreia îi dă doar nuanțe individuale, originale. Cazul poeziei religioase este tipic. Odeii pindarice, panegirice, rapsodice, imnurilor de orice speță, li se recunosc, pînă la sfîrșitul secolului trecut, obiect și origine divină („limbajul zeilor”), obiectivare prin contemplarea divinității. Lirismul „politic”, patriotic, social, comunitar prin esență, duce la explozii individuale, care sînt, de fapt, participări și asumări particularizate ale unor stări de spirit colective, mai totdeauna de solidarizare și revoltă, inclusiv uneori în sensul teoriei suprarealiste: „Lirismul este dezvoltarea unui protest” (André Breton, Paul Eluard, *La révolution surréaliste*, nr. 12/1929).

Lirismul intelectual „filozofic” ilustrează și mai bine această ambivalență. Ce poate fi mai general, universal și implicit mai abstract, prozaic, antipoetic, decît o „idee”? Dar cînd această „idee” devine „poetică” prin imanență, reprezentare sensibilă (image, simbol) și vibrație, conținutul său conceptual se „incorporează” într-o formă care începe să semnifice. Și acest lirism este tradițional, cu succesiune neîntreruptă din antichitate și pînă azi (teme filozofice, morale, contemplarea valorilor teoretice), salvat fragmentar și cu intermitență - echivalentă cu asimilarea individuală - doar de capacitatea lirismului de a transfigura și entuziasma ideea goală, conceptuală. Maioreșcu, în *Condițiunea materială a poeziei*, apoi mai ales Panait Cerna, în *Die Gedankenlyrik* (1913), au dat la noi, în spirit hegelian, o serie de explicații și azi citabile. Lirismul unor pagini vizionare, utopice, eseistice, etc. ține de această speță.

Astfel reformulată, definiția lirismului are a se apăra de două pseudodefiniții bine reprezentate și în cultura noastră, prin formulări devenite tradiționale. Dacă într-un caz soluția se dovedește mult prea largă și deci confuză, implicînd o mare varietate de sensuri, în celălalt ea rămîne prea îngustă, unilaterală. Într-o împrejurare, sînt puse și definite simultan aproape toate problemele lirismului; în cealaltă,

lirismul își restrânge sfera la un înțeles foarte restrictiv. Ambele accepții impun clarificarea critică. Este vorba de cunoscutele teorii ale impersonalității și sincerității poetice.

În *Ramuri*, VII, nr. 3, 1970, p.10.

LITERATURA. ÎNCEPUTURILE IDEII DE LITERATURĂ

1. Modul de expresie al literaturii fiind limbajul, utilizarea estetică a limbajului, literatura include în mod necesar totalitatea operelor al căror mijloc de realizare estetică este limbajul, limbajul oral sau scris. Este prima, cea mai generală și mai legitimă definiție a literaturii, adecvată tuturor formelor sale istorice sau actuale: orale și scrise; folclorice și culte; pre-alfabetice, antice și moderne; dialectale și naționale; populare și radiofonice etc. Literatura este produsul unui sistem de forme și convenții estetice adăugate limbajului natural. Din care cauză disocierile menționate, reductibile în ultimă analiză la dualitatea literatură populară-cultă, își pierd orice îndreptățire teoretică. Între aceste două tipuri de literatură există doar deosebiri de fizionomie și conținut, nu de substanță.

Atât literatura cultă cât și cea populară presupun un act de inițiativă, de creație individuală, deci un autor, o intenție estetică („Kunstwollen”), o finalitate estetică (asociată sau nu altor funcții, mai mult sau mai puțin integrate), și în orice caz o valoare estetică. Poezia și arta literară participând în esență la una și aceeași categorie estetică, expresie a unei energii spirituale specifice, unice, toate diferențierile posibile au în vedere doar caractere exterioare, convenționale; tendințe sociale, psihologice, intelectuale sau morale; modalități tehnice. Literatura populară ar fi anonimă, improvizată, impersonală, colectivă, tipică, aistorică, atehnică etc, dar toate aceste note, la o examinare atentă, pot fi verificate și în literatura cultă. Temele și tipurile literare, la fel. Alte deosebiri țin de stil și de ceea ce B. Croce¹ numea „ton”: simplu, elementar, ingenuu, spontan, „natural”, în cazul poeziei și literaturii populare; complex, elaborat, rafinat, cultivat, în zona poeziei

¹ Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957, p. 12.

și literaturii culte. Una se dezvoltă într-un mediu „primitiv”, neintelectual, neestetizat; alta, într-un *humus* de cultură, de educație esteticoliterară și complicație socială. Raportul ar fi între înțelepciunea imediată, proverbială, a „bunului simț” și conștiința teoretică, sistematizată, a „filozofiei”. De o parte spontaneitatea; de alta „arta”, tehnică literară, Natur und Kunstpoesie, domenii interdependente, străbătute de curente ascendente și descendente („influențe folclorice” asupra literaturii scrise, culte și „căderea în folclor” a acestei literaturi).

Dacă literatura populară devine un adevărat simbol și „mit” estetic, politic și moral în secolul al XIX-lea, definiția sa ca „poezie prin excelență”, opusă versificației clasice, academice, urcă pînă la Vico și Montaigne, care știa că „poezia populară, pur naturală, are naivități și grații comparabile cu frumusețea principală a poeziei perfecte, după regulile artei” (*Essais*, I, 54). Departe de a fi „barbară”, poezia primitivilor, a „canibalilor” este de fapt „anacreontică” (I, 30). Teza de veche și permanentă tradiție potrivit căreia literatura orală, spontană, „naivă”, realizează integral condiția artei literare, în timp ce literatura scrisă tinde să definească literatura ca program estetic, fenomen de cultură sau instituție socială, are la bază fenomenul obiectiv al stabilizării, imitației și codificării literare, implicat în orice expresie lingvistică scrisă, „tradiționalistă” prin conservare și perpetuare istorică.

2. Însăși noțiunea de literatură are o etimologie și un conținut „scriptic”. Literele alfabetului (gr. *Ta grammata*) devin în limba latină *litterae*, iar cunoașterea literelor, scrisul și cititul (*tehni grammatiki*) dau prin calchiere cuvîntul *Litteratura*², al cărui sens fundamental didactic - cultural apasă pînă azi asupra noțiunii de literatură. Asimilarea sa „școlară” însoțită de lămurirea traducerii, poate fi înfîlnită în modul cel mai explicit la Seneca (*Ad Luc*, 88: „prima illa, ut qui vocabant, literatura, per quam pueris elementa traduntur”) și la Quintilian (II, 1, 4: „Et grammaticae quam in Latinum transferentes litteraturam vocaverunt”).

Fixarea prin scriere a expresiei literare constituie evenimentul istoric capital al literaturii. Limbajul scris dă eficacitate și subtilitate

² Eduard Wölfflin, *Litteratura*, în *Archiv für Lateinische Lexikographie und Grammatik*, V, 1888, p. 49-55; J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, 3-d. ed. Cambridge, University Press, 1926, I, p. 6-9; Ernst Zelinier, *Die Wörter auf-ura*, Gotha, 1930, p. 44.

maximă limbajului literar, îl conservă, îl transmite, face posibilă constituirea tradiției literare a umanității, depozit enorm de experiențe, creații și achiziții estetice, în permanentă dezvoltare. Genuri și specii întregi nu intră în literatură decât scrise și tipărite (teatrul, de ex.). Nici de mirare că expresia scrisă se bucură la orice stadiu și nivel de cultură de un legitim și imens prestigiu.

3. Pe această bază se formează definiția cantitativă și extensivă a literaturii ca totalitate a operelor scrise, a producției scrierilor de orice tip, al căror mod de expresie face apel la scris, accepție foarte generală, înregistrată și azi de marile enciclopedii și dicționare. Sensul apare bine fixat încă în Evul mediu (*Ps. d'Oxford*, „écriture”, 1120) și el se extinde, după apariția tiparului, la orice scriere imprimată, multiplicată și difuzată, fără diferențiere de conținut sau calitate. În unele limbi moderne, (engleză de ex.) înțelesul se păstrează și azi în vorbirea uzuală. În felul acesta, se consacră în mod definitiv victoria scrisului asupra tradiției orale, a documentului și cărții asupra cuvântului vorbit. Litera scrisă încorporează și definește cu o atât de mare energie literatura, încât azi „literatură” înseamnă prin excelență „carte”. De unde în timp, formarea unui adevărat „mit” literar al cărții, precum la Mallarmé, proiecție a creației literare absolute, când „totul trebuie să ajungă la o carte”, la Cartea scrisă cu majusculă, *Le Livre*.

4. Prin extensiune, sensul său global determină asimilarea literaturii cu toate actele și fenomenele culturii scrise. Literatura a însemnat mult timp, în mod esențial și exclusiv, „știință” și „cultură”.

În Evul mediu, de pildă, nu se făcea nici o distincție între literați, istorici, matematicieni sau filozofi. Toți erau *auctores*, oameni cuști, oameni de cultură. În Renaștere, aproape la fel. Confuzia, istoric inevitabilă, apare cu deosebită claritate în primele „istorii literare”, care încep să înregistreze, fără diferențieri, toate scrierile importante ale unor perioade. În secolul al XVIII-lea, metoda se generalizează și în publicistică, precum la Lessing (*Briefen, die neueste Literatur betreffend*, 1759) la mulți alții, în întreaga sferă occidentală.

În cel următor, pentru a da un singur exemplu, Henry Hallam, face loc, în a sa *Introduction to the literature of Europe, in the 15-th, and the 17-th centuries* (1837), tuturor genurilor de scrieri, „cărți referitoare la diferite arte și profesii, ca agricultura sau pictura, ori subiecte de simplu interes local, precum legislația engleză”. Printre zonele literaturii” (*provinces of literature*) se mai numără și: botanica,

fiziologia, descoperirile geografice, erudiția, orientalistica, istoria etc. Această concepție istorico-literară, de fapt culturală, se continuă pînă azi, de vreme ce mai toate istoriile literare au capitole despre filozofie, traduceri, mișcarea ideilor, sau a artelor învecinate. Chiar și G. Călinescu aparține, în parte acestei categorii. Prin dicționare și enciclopediile de referință, la fel: literatura unei epoci include totalitatea valorilor sale estetice, morale sau filozofice. Disocierea istoriei artei literare de istoria culturală se face cu mare dificultate, tîrziu, sporadic și fără rezultate deplin concludente, sau unanim acceptate.

În literatura română, ideea de literatură apare și se menține în bună parte, cu o remarcabilă tenacitate, în același cadru nediferențiat al culturii. Vorbind *Despre literatură*, Gh. Asachi înțelegea „productul minții și învățăturilor unei Nații (care) se numește literatură și părțile ei sînt poezia, filosofia, istoria și retorica” (*Albina românească*, 13 iunie 1829). În publicațiile lui Heliade Rădulescu sub rubrica „Literatură”, intrau materialele cele mai variate: probleme de limbă critică literară, teorie literară, istorie, orice, numai nu... beletristică. Gh. Bariț gîndea și proceda la fel. Concepția este dominantă în tot cursul secolului al XIX-lea și numai Macedonski, apoi simboțiștii și unii „esteți” o vor submina, dar fără efecte însemnate. N. Iorga o reafirmă cu putere. Ea constituie și azi „doctrina” tradițională a mediilor didactico-științifico-universitare.

În acest imens domeniu al culturii scrise, o serie întregă de fragmentări și delimitări devin nu numai posibile dar și logic necesare, pe compartimente, în baza recunoașterii unor numeroase criterii (naționale, istorice, geografice, de conținut etc), toate extra-literare, empirice. *Lato-sensu*, „literatura” include literatura tuturor popoarelor (Joubet: „La littérature des peuples”, „Pensée”, 1838). Apoi înțelesul se restrînge la literatura unor continente („literatura europeană”, „asiatică” etc.), regiuni și zone spirituale (nordul și sudul Europei, precum la Mme de Staël și Sismondi), unui singur popor („literatura română”, „franceză”).

Toate aceste literaturi au la rîndul lor o istorie. De unde noi secțiuni, evuri și secole, curente etc, fiecare din aceste ansambluri avînd propria sa dimensiune istorică, definind fenomene istorice distincte. Ceea ce, în practica istoriei literare, duce la „istoria literaturii române”, „franceze”, „germane”, prin eclipsă. Iar prin metonimie, la „manualul” de istorie literară, precum în titluri : Literatura română, Literatura latină etc.

Încă în secolul al XVIII-lea Voltaire trecea literatura (*Art, Littérature*, în *Dictionnaire philosophique*) în categoria termenilor

generali, a căror accepție precisă nu poate fi determinată în nici o limbă decît prin „obiectul” la care se referă. Și cum acest obiect în cazul literaturii este foarte variat, apar tot felul de clasificări: a) stilistico-estetice: literatură primitivă, clasică, neoclasică, barocă, romantică, simbolistă etc. b) conținutiste: literatură mistică, profană, eroică, feminină, romanescă, picarescă, polițistă etc. c) politico-sociale: literatură socialistă, burgheză, democratică etc. d) instituționale: literatura diferitelor profesii și medii sociale (giulari, trubaduri, monacală etc). Toate sînt posibile, nici una nu este greșită, nici una specifică. Din această perspectivă, literatura apare ca o juxtapunere de literaturi diferite, specializate, aproape *celulare*.

6) Apărut în medii pedagogice, din necesitatea exprimării unei noțiuni didactice fundamentale, predarea și însușirea celor dinfii elemente ale „alfabetizării”, ale scris-cititului, înțelesul corespunzător, primordial, al ideii de literatură va fi în chip firesc acela de disciplină școlară: „Ars gramatica a nobis litteratura dictu”, cum glosează și Varron (frg. 107). În această fază, literatura este doar „școala literaturii”, *gymnasium litterarum* (Sidonius Apollinaris, 1, 6), localizată la Roma, centrul mondial al literelor antichității³). Cel ce predă „arta gramaticii” (*gramatistis*) devine profesor, literator, magister; cel ce și-o însușește (*gramaticos*) omul instruit, cult *litteratus*. El cunoaște gramatica și literatura predată în școală, fără a fi în mod necesar și un „scriitor”. În felul acesta, literatura, echivalent pentru gramatica („ars que litteras docet”)⁴, aparține sub toate aspectele preocupărilor educative, apoi docte, savante. Întrucît, pe lîngă totalitatea cunoștințelor legate de litere, în sensul propriu și figurat al cuvîntului, noțiunea de „literatură” evoluează și în direcția alegerii și criteriilor lecturilor, a modelelor (*exempla*) exprimării scrise corecte și elegante, pe scurt a retoricii⁵.

Cînd, în Evul mediu, disciplina școlară se transformă în tradiția „literelor”, cultura generală dobîndită în școli începe să fie identificată totalității domeniului „literelor”, *universitas litterarum*. De unde o nouă lărgire a sensului, în direcția asimilării individuale a

³ Erich Auerbach, *Literary Language and its public, in late latin Antiquity and in the Middle Ages*, New-York, Pantheon Books, 1965, p. 245.

⁴ Du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitas*, Graz, Akademische Druck, IV, p. 127.

⁵ Heinrich Lausberg, *Handbuch der Litterarischer Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1960, I, p. 37-38.

„culturii”, „științei” și „erudiției”. A avea multă „literatură” devine sinonim cu a stăpîni multe cunoștințe, o vastă cultură, accepție bine consolidată începînd din Renaștere („Julien l'Apostat... estoit tres-excellent en toute sorte de littérature”, Montaigne, *Essais*, II, 19) „learned in all literature and erudition”, Bacon, *The Advancement of Learning; To the King*. Expresia românească „tobă de carte” traduce aceeași idee de *somme de science*, din aceeași sferă și epocă. Ulterior, mai ales în secolul luminilor, noțiunea se precizează și în sensul unui act de cunoaștere („cunoașterea operelor de gust, puțină istorie, poezie, elocventă și critică”, „dobîndirea cunoștințelor (lumières) despre artele frumoase”, (Voltaire, art. *Littérature*, în *Dictionnaire Philosophique*) și mai ales a definirii totalității cunoștințelor intelectuale provenite prin studiu („Literatura înseamnă numai cunoștințele obținute prin studiile urmate în colegiu”, Abbé Girard, *Synonymes français*, 1799, I, p. 152). Accepția, foarte uzuală, se prelungește pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea⁶, atestată la critici (Villemin, Sainte-Beuve), istorici (Buckle) și în toate dicționarele de autoritate.

Nuanța educativă, umanistă, anticipată de convingerea lui Quintilian că „dragostea de literatură și lectura poezilor, departe de a se opri pe băncile școlii, nu trebuie să înceteze decît pînă la moarte” (I, 8, 12), mijloc de satisfacție dezinteresată și dezvoltare spirituală, derivă din aceeași accepție „culturală” a literaturii. Perioada sa de maximă frecvență și strălucire aparține Renașterii și Umanismului, epoca de glorie a lui *studia humanitatis* cu reveniri și recrudescențe periodice, continuate pînă în perioada actuală (George Steiner, *Humane Literarcy*, în *Language and Silence*, 1967).

7. Etapa superioară a înțelegerii literaturii ca „disciplină”, derivată din aceleași necesități de instruire și cunoaștere, produce ideea de studiu, de *studium litterarum* (Cicero, *De orat.* 42, § 187: „poetarum pertractatio, historiarum cognitio, verborum interpretatio...”). Noțiunea acoperă - pe lîngă „știința” limbajului corect - analiza și comentariul literar, interpretarea poeziei (Quintilian, IV, 12), „filozofia”, ansamblul acestor preocupări definind *studiorum materia* (Quintilian, X, 1). Dezvoltarea lor aparține perioadei alexandrine, cînd se pun bazele „criticii literare”, a cărei proveniență este în același timp didactică,

⁶ Robert Escarpit, *La définition du terme littérature*, în *Actes du III-e Congrès de l'Association Internationale de littérature comparée*, Monton, 1962, p. 73.

filologică și erudită, constituind o formă de „gramatică” superioară aplicată studiului literaturii beletristice.

Evul mediu preia și dezvoltă aceeași concepție despre „gramatică”, înțeleasă ca studiul general al literaturii. Apoi sensul predominant „scolar” se pierde, dar „literatura” continuă să fie gândită, tot mai mult, ca o „știință”, al cărei obiect este opera literară. *Principes de la littérature* de Abatele Batteaux (1774), *Eléments de littérature* ale lui Marmontel (1787) consacră, în secolul al XVIII-lea, acest înțeles „științific”, teoretico-estetic, al literaturii, care se dezvoltă pe întreg parcursul secolului al XIX-lea, când începe să definească și o disciplină universitară. Concepută și profesată ca studiu tehnic, obiectiv, al literaturii, metoda va da naștere în timp la modernele *Literaturwissenschaft* și *Science de la littérature*.

8. Înțelesul pur cantitativ, deci foarte degradat, al accepției „științifice” a literaturii, se substituie în cele din urmă până și ideii de bibliografie (termen apărut la sfârșitul secolului al XVIII-lea). „Literatura” unei probleme devine în a doua jumătate a secolului trecut, prin extensiune și abuz (unii vorbesc chiar de „perversiunea limbajului”⁷, totalitatea scrierilor de orice tip relative la un subiect determinat, știință, artă, sau disciplină. Sensul continuă să fie foarte uzual în limba și cultura germană. Dar pentru urechile noastre spirituale sună straniu „literatura” unei controverse medicale, sau inventarul tuturor fișelor posibile despre acidul para-amino-salicilic.

9) Puțin satisfăcătoare, - figurată, sau acceptabilă doar într-un plan sociologic, instituțional - este și definiția „profesională” a literaturii. A intra în literatură, a face literatură, începe să însemne, după împrejurări, a pătrunde sub o formă oarecare în „lumea literelor”, sau a îmbrățișa cariera literară.

În primul înțeles, „literatura” devine comunitatea oamenilor de litere, „republica literelor”, cum începe să se și spună în clasicism, „republică” ierarhizată ca orice corp social vechi într-o elită literară (Dr. Johnson: „high in the ranks of literature” 1779), și un vulg (Voltaire: „la basse littérature”), lumea eternă a periferiei literare, cu moravuri dubioase.

Cît privește cariera literară, scriitorul cu vocație de *Musophilus*, de iubitor al muzelor, precum Samuel Daniel (1599), își dezvoltă tot

⁷ Cf. Fernard Baldensperger, *La Littérature Moyen de défense* în *Revue de Littérature comparée*, X, 1930, p. 714.

mai mult conștiința profesională, pe deplin constituită în secolul „luminilor”, care conferă un mare prestigiu activității speciei *gens de lettres*. Toți „scriu” (ce anume n-are importanță, deoarece genul nu este definitoriu), fac „literatură”, activitate nespecializată beletristic, încadrabilă în noțiunea modernă de „publicistică”.

10. Dincolo de aceste accepții istorice, depășite, aproximative, extensive, sau inexacte - conștiința teoretică modernă impune redefinirea radicală, integrală a ideii de literatură, pe baze noi, specifice. Literatura nu mai poate fi concepută decît în termenii săi estetici proprii. Dar curiozitatea constă în faptul, nesubliniat aproape niciodată (fiindcă o istorie completă și sistematică a conceptului de literatură lipsește), că precizarea conștiinței de sine a literaturii pare a merge oarecum în sensul dezvoltării însăși a ideii de literatură.

Excluzînd orice finalism, există suficiente indicii care dovedesc existența latentă, apoi conturată, a unei adevărate conștiințe literare „autonomiste”, înțelegînd prin aceasta tendința literaturii de a-și defini tot mai lămurit esența, formele și funcțiile proprii, în ansamblul celorlalte creații și activități spirituale, cu care continuă să rămîină într-o complexă interdependență. Fixînd deocamdată doar marile etape ale acestui proces, prin cîteva tipuri de soluții esențiale, vom percepe mai ușor această mișcare larg concentrică, restrînsă progresiv la delimitări literare, din ce în ce mai specifice. Bineînțeles, demonstrația nu poate fi convingătoare decît prin documente și texte care exprimă o concepție literară „autonomistă”, ce au atins stadiul definiției și al teoretizării.

a) Sacru și profan. Evoluția spiritului uman de la sacru la profan, în cadrul căreia se înscrie și istoria ideii de literatură, determină prima sa „autonomizare” esențială: literatura încetează să mai fie în exclusivitate act magic, sacru, mit, ceremonial religios, „voce” a divinității, limbaj „secret” etc, pentru a dobîndi progresiv un conținut profan, secular. Curba înscrie o laicizare tot mai accentuată, o desacralizare și o demitizare continuă. Procesul nu este încheiat nici azi, doar că valorile „religioase” originare ale literaturii se mențin în forme din ce în ce mai degradate, derivate, desfigurate.

Cu atît mai simptomatice devin unele atitudini „literare” profane, în plină și totală sacralizare a existenței. Cei mai mulți barzi tibetani, pentru a da un singur exemplu, sînt șamani și recită în stare de transă. Dar unii declară că o fac și din „pură plăcere”. Funcția lor este de fapt ambivalentă: sacră și profană; vrăjitor și mim ambulant, de

carnaval⁸. În lumea greacă poate fi urmărit și mai bine acest proces, care laicizează, istoricizează și alegorizează toate miturile, transformate progresiv în „istorie”, „literatură” și „alegorie” filozofică. Poezia însăși tinde să se elibereze de scopurile sale didactice și morale tradiționale, cu interesante simptome de „autonomism” la Filodem din Gadara, Dionis din Halicarnas, în genere la alexandrinii secolului al III-lea, preocupați mai mult de delectare, decât de *movere* și *docere*. Apariția conceptului de *musa giocosa* este simptomatică⁹. Quintilian, chiar dacă foarte fugitiv, vorbește de *pura voluptas litterarum* (II, 10, 4), ceea ce - pentru epoca sa - nu este deloc banal.

Toate acestea sînt numai premise. Conceptul propriu-zis de „literatură laică”, bine diferențiată de cea „sacră”, lipsea încă. Dar Tertulian, în cadrul apologiilor și polemicilor sale anti-păgîne, avea să-1 formeze. Există o *divina litteratura*, scrierile sacre ale creștinismului, *Biblia*, *Scriptura*, și o *saecularis litteratura* (*De praescriptionibus haereticorum*, 39; *De spectaculis*, 18, *De idolatria*, 15), o *publica litteratura*. Tertulian respinge *omnis vostra literatura*, a păgînilor (*Adversus Marcionem*, III, 6), cu o conștiință foarte precisă a delimitărilor și a conținutului noțional și ideologic al literaturii. Ulterior, în Evul mediu, consolidarea culturii literare deplasează și mai mult accentul în sens profan, pentru ca, la un moment dat, să constatăm o adevărată răsturnare de planuri. Literatura are tendința să absoarbă, să asimileze și să recupereze toate scrierile, inclusiv cele sacre, inclusiv... *Vulgate*, declarată uneori „operă literară”. Sub Carol cel Mare, în secolul IX-lea, o ordonanță imperială precizează că studiul figurilor de retorică este... indispensabil studiului Bibliei¹⁰. Nu este, fără îndoială, ceea ce s-ar numi un „fenomen de masă”. Totuși conceptul laic al literaturii a dobîndit dreptul la existență, chiar dacă frecvența sa este încă foarte mică. Adîncirea și generalizarea acestei atitudini va lua, treptat, proporții considerabile, absolut hotărîtoare pentru laicizarea fundamentală a literaturii.

b) Cultural și estetic. Fenomen cultural, integrat organic istoriei culturii, asimilată și definită încă de la constituirea sa în termeni de cultură, conceptul de literatură relevă pe durata evoluției sale și mișcarea

⁸ Rolf A. Stein, *Recherche sur l'épopée et le barde en Tibet*, Paros, 1959, p. 337, 398.

⁹ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, Paris, P.U.F., 1956, p. 538-584

¹⁰ Ernst Robert Curtius, op.cit., p. 58, 91.

inversă, intrinsecă, de separare și purificare a conținutului „cultural”, prin însăși logica latentă a esenței sale estetice. Orice valoare care-și clarifică esența tinde la delimitare spontană, în sens autotelic. Este cea de a doua mare și hotărâtoare „autonomizare” a literaturii, premisă esențială a oricărei definiții și, implicit, a oricăror clasificări estetice viitoare. Fără această conștiință estetică, fie și incipientă, literatura nu s-ar putea diferenția de masa scrierilor de orice tip, nota sa estetică n-ar determina nici un fel de particularizare.

Mult timp operează, bine înțeles, „autonomizarea” negativă. Literatura nu este morală, sau nu este numai morală. Nu este filozofie, sau nu este numai filozofie. Atunci când se stabilesc criteriile pentru listele de *boni autori*, alături de *virtus* încep să apară la Quintilian și alții, și considerații „literare” adiacente la nivelul epocii (corectitudine gramatică, stil, formă literară, *scribendi ratio*, I, 4, 3). Și mai simptomatic apare o precizare „puristă” ca aceasta: „Plăcerea produsă de literatură nu este cu desăvârșire pură dacă nu este desprinsă de orice altă activitate și dacă nu se poate complăce în propria sa contemplare” (II, 18, 4). Este ceea ce Quintilian numea *literarum secreta*, forma incipientă a „religiei literelor”, cultivată cu multă fervoare de umaniști.

Satisfacțiile distincte sînt cauzate de activități distincte. În ansamblul producțiilor literare scrise, arta de a scrie literatură începe să facă, în mod firesc, nota distinctivă. Această realitate este simțită intuitiv, apoi exprimată în termeni tot mai limpezi, înainte sau independent de teoreticieni, de scriitorii însăși. În secolul al XVIII-lea se produce un eveniment ideologic esențial: foarte importantă separare a poeziei de filozofie, etică, istorie și psihologie, la Vico și Baumgarten. Dar o luare de poziție că aceea a lui Henry Fielding, din prefața romanului său *Joseph Andrews* (1742), este, din punctul nostru de vedere și mai importantă. În acest sens vor merge, nu fără serioase rezistențe, toate mișcările „autonomiste”, „estete” și „puriste” moderne. Legitimitatea lor nu poate fi negată ori de cîte ori definesc literatura în termeni de „artă literară” și „valoare estetică”, poziții care nu exclud nici determinările istorice, nici condiționările ideologice.

Cînd apare la noi acest concept *expressis verbis*? A. D. Xenopol credea în 1870 că „literatura în sensul propriu al cuvîntului nu are la noi o vechime mai mare decît o jumătate de secol” (*Studii asupra stării noastre actuale*, în *C.L.*, IV, 1 martie 1870). Importantă nu este localizarea istorică, greșită (cum am văzut), ci faptul că A. D.

Xenopol avea noțiunea „literaturii în sensul propriu al cuvântului”. De bună seamă că T. Maiorescu o gîndea și profesa cu atît mai mult, chiar dacă proiectată numai asupra definiției poeziei. Dar soarta acestei idei a fost, și în cultura noastră, dintre cele mai ingrate, dacă și E. Lovinescu (în 1923!) simțea nevoia să traseze literaturii, încă odată, „hotare proprii în cadrele generale ale culturii” (*Critice*, IX). Se pot cita și alte confruntări de poziții, mult mai recente.

c) Estetic și literar. Cea mai dificilă „autonomizare”, cea mai recentă de altfel, și ultima posibilă, rămîne mereu aceea a literaturii față de celelalte arte. A o laiciza, a o declara „artă” nu „cultură”, nu este suficient. Dacă esența estetică a muzicii este muzicalitatea și a picturii - picturalitatea, atunci în bună logică esența estetică a literaturii, riguros definitorie, trebuie să fie literaritatea. Noțiunea se face de abia acum, cu greu admisă¹¹, dificultățile cele mai mari provenind nu din partea identificărilor culturale, ci estetice; de tipul *ut pictura poesis*, „muzicalitatea poeziei”, „inefabil”, „limbaj” etc. Iată de ce eseul lui Lessing, *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) înscrie mai mult decît o dată de istorie a esteticii, una de metodologie a definiției literaturii, de care vor profita toate tratatele moderne de estetică, la capitolul „clasificarea artelor”, toate studiile de fenomenologie și morfologie literară. Acest spirit disociativ, care este departe de a-și fi sleit posibilitățile, își face simțită prezența la noi mai întîi prin același Titu Maiorescu. Întrebarea lui I. L. Caragiale: Oare teatrul este literatură? (*Epoca*, 8 august 1897), considerațiile introductive ale lui Pompiliu Eliade, din *Ce este literatura? Condițiile și limitele acestei arte* (1903), aparțin unei orientări estetice identice.

11. Autonomizarea progresivă a ideii de literatură nu încheie istoria acestui concept, ci de fapt doar o face posibilă, o începe efectiv. Grație „autonomizării” sale graduale, literatura poate să-și caute ființa, să se recunoască mai întîi într-o formulă estetică generală. Dar aceeași mișcare intrinsecă de esențializare implică, în același timp, depășirea acestei faze inițiale, corespunzătoare oarecum „genului proxim” al literaturii. În interiorul său, mișcarea continuă prin noi delimitări și reduții mai stricte, în vederea surprinderii diferenței specifice. Procesul presupune descoperirea, apoi renunțarea una după alta, la toate pseudo-definițiile estetice propuse, acceptabile, istoric-legitime, părăsite succe-

¹¹ Adrian Marino, *Literaritatea*, în *Cronica*, IV, 4, 25 ianuarie 1969.

siv în favoarea unor noi soluții superioare, tot mai adecvate. Fiecare etapă constituie o fază-tip a conștiinței estetice a literaturii:

a) *Gramatica*. Grație acestui concept-matră, literatura devine teoretic posibilă, este „inventată”, primește o primă - chiar dacă extrem de largă și nespecifică - determinare. „Literale”, operele scrise intră în circuitul cultural, apoi estetic. Li se recunosc un domeniu propriu, care începe să fie studiat, legiferat, „canonizat”. Cu drept cuvânt, la începutul Evului mediu, Cassiodorus, Ennodorus și alții defineau gramatica drept „fundamentul literelor”, „doica celorlalte arte”¹².

b) *Retorica*. La acest nivel, literatura începe să-și precizeze tehnica și morfologia, să devină o „artă” (mai întâi în sensul antic al cuvântului), capabilă să utilizeze, să-și pună în valoare resursele interne, elementele constitutive, proprietățile. Retorica nu este utilă numai oratoriei, „ci - după cum arată și Theon Progimnastul - și tuturor celor care vor să dobândească talentul de a scrie în versuri sau în proză, în orice gen”. Ea constituie, în esență, practica și teoria stilului, o *ars dictaminis*. Prin extensiune, o tehnică a redactării, în baza topiceii, a formulelor exemplare, inventariate, codificate, care justifică și perfecționează redactarea operei.

Inițierea acestei analize formale este contribuția fundamentală a retoricii la definirea literaturii, înțeleasă ca ansamblul tropilor, imaginilor și metaforelor-tip, necesare oricărui discurs. O intuiție estetică excepțională, umbrită curînd prin dogmatizare, întrucît retorica transformînd tropii în clișee, totul se întoarce asupra spontaneității și originalității literaturii. De unde tendința sa latentă de a se sustrage prestigiului și constrîngerilor retorice, proces critic complicat, care începe să se clarifice tocmai în secolul al XVIII-lea (Hugh Blair face chiar și în titlul operei sale disjunctia dintre literatură și retorică: *Lectures on rhetoric and belles lettres*, 1777), lichidat abia în romantism, funciar antiretoric.

În ultimele decenii, miezul viabil al retoricii este redescoperit în sensul său inițial, „fenomenologic”, ca o posibilitate tehnică de analiză și definire a literarității, la nivelul tipurilor de imagini, printr-un fel de „gramatică” a efectelor literare posibile. Este un curent în plină dezvoltare, care cîștigă tot mai mult teren în poetica și „critica nouă” occidentală actuală (J. A. Richards, Kenneth Burke, Heinrich Lausberg, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, etc).

¹² Pierre Riché, *Education et culture dans l'Occident barbare*, Paris, Seuil, 1962, p. 79.

c) *Arta liberală*. Într-un anume sens, foarte general, vechea definiție a literaturii ca „artă liberală” este valabilă și azi. În orice caz, o serie de note ale acestui tradițional concept nu pot să nu-i fie mereu recunoscute: activitate intelectuală, nonpractică, orientată spre satisfacții spirituale. În timp ce artele „mecanice”, „vulgare”, meseriile satisfac necesitățile vieții și au drept obiect „cîștigul”, artele „liberale” sînt dimpotrivă libere de aceste preocupări și nu urmăresc decît „plăcerea” sau „virtutea”. Unele sînt profesate de sclavi, altele de oamenii liberi; teoria este expusă, în formă sintetică, de Seneca (*Ad Luc*, 88) și consolidează ideea de literatură prin aceea că în clasificarea artelor liberale, gramatica, retorica și dialectica, denumite *trivium*, stau în fruntea ierarhiei, urmate de aritmetică, geometrie, muzică și astronomie (*quadrivium*).

Creștinismul medieval consacră aceeași ordine a activităților spirituale, reluată cu mare energie și în Renaștere, cînd nu de puține ori superioritatea poeziei și a literaturii este afirmată pînă și față de pictură și sculptură, asimilate artelor manuale¹³. Dar tot în această perioadă apare și distincția esențială, cu adevărat „autonomistă”, în interiorul artelor liberale înseși. Pentru Leonardo Bruni, „letteratura” nu se mai confundă cu „studii liberali”, emancipare plină de urmări, care se va dezvolta pînă la deplina sa consolidare actuală. În secolul al XIX-lea, „artele liberale” își mai păstrează doar un oarecare conținut didactic, definind obiecte de învățămînt. Cultura sfîrșește așadar prin a recupera și acest concept, care-i aparține încă de la origine.

d) *Belles-lettres*. O nouă etapă foarte însemnată, în sens estetic, este parcursă prin inventarea acestei formule, care exprimă, fie și imperfect, o realitate esențială: calitatea și valoarea estetică a literaturii. „Literalele” nu formează numai un obiect de studiu; ele sînt și „frumoase”. Determinarea adjectivală fundamentală, de origine rinascențistă, este perpetuată și azi, prin noțiunea curentă de beletristică. Totuși, conținutul cultural al literelor rămîne atît de puternic, încît mult timp conceptul de *belles-lettres* va fi asimilat în continuare doar actelor de cunoaștere, de studiu și erudiție. În secolul al XVIII-lea, se vorbea în mod obișnuit de „studiul literelor frumoase”, în sens erudit, gramatical, retoric, istoric. Se înregistrează și oarecari încercări de diferențiere, dar

¹³ Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie de 1400 à 1600*, Paris, Gallimard, 1956, p. 94-96.

tot în sfera culturii. În timp ce, pentru Marmontel, „literatura este cunoașterea literelor frumoase”, „erudiția este cunoașterea faptelor” (*Littérature*, în *Elements de littérature*). Și într-un caz și în altul, accentul cade pe „cunoaștere”. Titulatura unor instituții savante, gen *Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, reflectă aceeași concepție „erudită”.

Abia mai târziu, noțiunea își primește accepția sa integral estetică, precum la Paolo Emiliano Giudici, în *Storia delle belle lettere in Italia* (1844), înțeleasă ca istorie a artei cuvîntului, expresie a unei activități spirituale („fantezia”) specifice. Dar numai pentru scurtă vreme, căci formula este înlocuită repede prin noțiunea de literatură, între altele, chiar în titlul aceleași opere, într-o ediție ulterioară (1855). Ieșită total din uzul critic și estetic actual, conceptul de *belles-lettres* se vede respins, în estetica modernă, și pe considerații de *Kunstwissenschaft*: „Trebuie să... eliminăm termenul de *belles-lettres* ca neștiințific, deoarece - fără nici o rațiune obiectivă - el introduce în argumentare frumusețea ca principiu de apreciere. Non-frumosul nu poate fi exclus din domeniul artei literare”¹⁴. Și totuși „frumusețea”, calitatea estetică, nu poate fi eliminată din definiția artei literare. Mai mult, este singura care o face posibilă. Chiar dacă termenul de *belles-lettres* apare azi perimat, sau de nuanță frivolă, superficială, ori estetizantă.

e) *Die Schöne Literatur*. Această convingere, de o indiscutabilă îndreptățire teoretică, presupune o delimitare radicală în cuprinsul culturii, pe care conștiința estetică a literaturii trebuia s-o opereze. Ea are la spatele său un întreg proces de autonomizare, dar numai în secolul luminilor surprindem, după informațiile noastre, prima disociere precisă, alt eveniment capital al biografiei ideii de literatură. Italianul Carlo Denina, în *Discorso sulle vicende d'ogni letteratura* (1760) declară că: „Nu voi vorbi de... evoluția științelor și artelor, care propriu zis nu fac parte din literatură”¹⁵. Studiul și istoria sa își revendică în felul acesta un domeniu propriu, bine individualizat estetic, corespunzător în linii mari „literaturii de imaginație”, sau a ceea ce Blair numea, tot în aceeași epocă, *polite literature*, „plăcută în

¹⁴ Ad. Stender-Petersen, *Esquisse d'une théorie structurale de la littérature* în *Travaux du Cercle linguistique de Copenhague*, V, 1949, p. 280-281.

¹⁵ Cf. René Wellek, *Definizione e natura della letteratura comparata*, în *Belfagor*, XXII, 2, 1967, p. 129.

ea însăși” capabilă de finalitate intrinsecă, autotelică. Devine limpede, pentru toate spiritele acute, că literatura nu poate fi definită și contemplată în mod adecvat decât numai în sfera artei. Literatura, ca artă, este „frumoasă”, sau nu există. Titlul celebrelor *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1803-1804) ale lui A. W. Schlegel consacră tocmai această accepție fundamentală, dată memorabilă în istoria ideii de literatură.

f) *Poezia*. Dar și în această fază, puternic estetizată, conceptul de literatură continuă să fie apăsător de ascendență și „ereditate” sa culturală, rezistentă la orice încercare de purificare radicală. Din care cauză, nici ieri, nici azi, ideea de literatură nu poate fi recuperată în sens integral estetic, nici traduce perfect esența artei literare. De unde tendința, mai întâi incipientă, apoi tot mai insistentă, de a elimina noțiunea de literatură și de a o înlocui printr-o altă, mai puțin compromisă, mai puțin „suspectă” și deci mai puternică, mai adecvată conținutului său estetic. În felul acesta, tot în secolul al XVIII-lea, locul ideii de literatură începe a fi luat de poezie, concept-cheie, global, cu calități multiple: poate explica (prin etimologie) procesul natural de creație al artei literare; definește - precum la Vico, apoi la Herder - facultatea creatoare primordială a spiritului; reduce la un singur principiu în speță „imitația” - precum la Abatele Batteaux - întreaga artă literară; asimila poeziei totalitatea genurilor literare (poezie epică, dramatică etc), ca în atâtea „eseuri” și „tratate” ale epocii.

În toate aceste împrejurări, raportarea, într-un fel sau altul, la tradiția „culturală” a literaturii devine inutilă sau inoperantă. Dimpotrivă, eminamente „poetică” este poezia popoarelor, primitive, barbare, „inculte”: „Ignoranța și disprețul literelor - spunea Palloutier, un istoric al Celților, în 1740 - sînt adevărata origine a poeziei”¹⁶. Pentru a-și defini cu claritate, esența, literatura se vede în felul acesta nevoită să renunțe la eticheta sa verbală. Și atunci încep să apară nu istorii ale literaturii, ci ale poeziei, urmărind în fond aceleași obiective, precum la Thomas Warton: *History of English Poetry* (1774), Abbé Goujet: *Origine et histoire de la poésie française* (1745), etc.¹⁷. Și pentru H. Hallam, în secolul următor, „istoria poeziei și a elocvenței”

¹⁶ Paul Van Tieghem, *La notion de vraie poésie dans le préromantisme européen*, în *Revue de littérature comparée*, I, (1921), p. 226-230.

¹⁷ Peter Brockmeier, *Literaturgeschichtsschreibung von Claude Fauchet bis Laharpe*, Berlin, Akademie Verlag, 1963.

va fi sinonimă cu „arta scrisului” (*fine writing*). Miezul teoriei moderne a lui Croce, care separă în mod radical „poezia” de „literatură”, va fi identic.

Dar se înregistrează și cazuri, tot în secolul luminilor, când noțiunea de „poezie” este folosită doar în mod analitic, lipsind încă denominatorul comun pentru toate genurile literaturii, precum la J. G. Gottsched, *Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, (1732), unde „limbă”, „poezie” și „oratorie” înseamnă încă „literatură”. La F Bouterwerk, în a sa *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jh.* (1801-1819), aceeași situație ambiguă, prin insuficiența limbajului critic. Dacă, în primul caz, poezia depășește de sus literatura și o absoarbe, în cel de al doilea ea rămîne în pragul noțiunii de literatură, la un nivel încă pre-literar, aproape empiric.

În *Iașul literar*, XX, nr.7, 1969, p. 34-43.

LITERATURA COMPARATĂ

1. Denumirea generică de „literatură comparată” grupează un întreg ansamblu de investigații istorico-literare, care nu și-au definit cu precizie, cel puțin deocamdată, nici obiectul, nici metoda cu adevărat specifică și unitară. Echivocul stăruie chiar în noțiunea de bază, căreia Sainte-Beuve i-a dat forma definitivă actuală (J. J. Ampere, 1868, *Nouveaux Lundis*, XIII, p. 184-185). Sub titlul de *littérature comparée* se înțelege (sau ar trebui să se înțeleagă) „studiul” sau „istoria comparată(-ivă) a literaturilor”. Domeniu imens, irealizabil în totalitate, în care s-au revărsat în straturi succesive trei genuri de preocupări, nici pînă azi sudate într-o disciplină ferm constituită:

a) Dacă accentul cade, cum s-ar părea, pe ideea de comparație, atunci „literatura comparată” se confundă cu una dintre cele mai tradiționale metode de cercetare literară, pentru a nu mai sublinia faptul că mecanismul comparației este inclus în însăși structura logică a spiritului. Procedul, absolut „clasic”, este folosit neîntreput din antichitate și pînă azi, sub forma „comparațiilor” și a „paralelelor” literare (ex. *Comparație între Hyperide și Demosthène*, în *Tratatul despre*

sublim, cap. XXXIV; comparație între Corneille și Racine, în La Bruyère, *Des ouvrages de l'esprit*, 54 etc). Aceasta ar fi preistoria metodei, preconizată de toți criticii europeni, de factură mai mult sau mai puțin „clasică”. După Marmontel (*Critique*, în *Eléments de littérature*, T. II, 1787), doar „criticul inferior” nu compară. Firescul, spontaneitatea și universalitatea metodei, constituie o realitate absolut evidentă.

b) Mentalitatea cosmopolită a secolului al XVIII-lea lărgeste enorm orizontul literar al epocii, temperează excesele „gustului” național, afirmă ideea patriei spirituale comune. Scriitorul se proclamă „cetățean al lumii”, literaturile europene capătă conștiința interdependenței, unității și universalității lor. În consecință, Voltaire, în ale sale *Conseils d'un journaliste* (1737), recomandă publicisticii să „compare piesele noi cu cele străine, tratînd aceleași subiecte. Iată ce lipsea în secolul trecut...”. Programul, care plutea în aer, este îmbrățișat, spre mijlocul secolului, de cele mai însemnate reviste literare (*Journal des Savants*, *L'Année littéraire*, *Mercure de France*, *Journal Etranger*, etc). Toate încep să preconizeze și să teoretizeze, între 1749-1780, „studiul comparat” al literaturilor, metodă îmbrățișată și de alte discipline (istorie, mitologie, cursuri de pictură etc). Acest spirit, mărturisit sau nu, animă pînă azi toate cercetările de „literatură comparată”, concepute și profesate dintr-un punct de vedere supranațional.

c) Nuanța scientistă joacă și ea un rol considerabil, consecutiv marilor progrese înregistrate de științe atît de severe și prestigioase ca anatomia sau fiziologia comparată, de studiul raporturilor de înrudire între diferitele grupuri de fenomene. Apariția filologiei comparate devine inevitabilă. A literaturii comparate nu mai puțin, noțiune folosită, încă în 1816, de Noël și Laplace, doi autori obscuri ai unei antologii denumită *Cours de littérature comparée*. Dar cei care vor introduce cu adevărat ideea, vor fi o serie de critici și profesori universitari francezi de mare prestigiu, călători, poligloți, buni cunoscători ai principalelor literaturi străine. Villemain dă, în 1828-29, un *Tableau de la littérature française au XVIII-e siècle*, conceput ca un „tablou comparat a ceea ce spiritul francez a primit de la literaturile străine și de ceea ce le-a dat”. În 1830, publică un alt *Tableau de la littérature au moyen âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre*. Tot la Collège de France, în același an, J. J. Ampère ține un curs de *Histoire comparée des arts et de la littérature*. La rîndul său, Philarète Charles deschide, în 1835, un

Cours de littérature étrangère comparée. O *Chaire de littérature comparée* va fi inaugurată la Lyon, în 1836, de Edgar Quinet. Această tradiție academico-universitară, tot mai bine consolidată, continuă până în epoca noastră, cu foarte mici nuanțe.

În timp ce teoretizarea noii metode, în sensul concepției evoluționiste și organiciste a epocii, se produce pentru întâia dată în Anglia, prin cartea lui H. M. Posnet, *Comparative literature* (1886), filologia și erudiția germană inaugurează seria tratatelor groase și a publicațiilor savante și severe, consacrate noii discipline; *Zeitschrift für Vergleichenden Literaturgeschichte*, întemeiată de Max Koch (1886). Alte periodice, cu același titlu și profil, au mai apărut, sporadic, la Cluj (Samuel Brassai și Hugo Meltze, 1877) și New-York (George Woodberry, 1903). Decana revistelor de acest tip continuă să fie și azi *Revue de littérature comparée*, fondată în 1921, de F. Baldensperger și Paul Hazard, șefii „școlii franceze”, nu fără o serioasă concurență: *Comparative Literature* (1949), *Revista di letterature moderne e comparate*, 1949, *Forschungsprobleme der Vergleichenden Literaturgeschichte*, 1931, *Yearbook of Comparative and General literature*, 1952, *Arcadia*... 1966.

Dominată în mai toate pozițiile-cheie (catedre, congrese, reviste) de pozitivism, istorism și factologie uscată, „literatura comparată” a devenit în ultimele decenii o disciplină „științifică” strict specializată, aproape ermetică, sustrasă contactului și comentariului critic, viu și direct al literaturii. De același spirit se vor contamina, firește, și primele contacte românești cu noua „metodă”, stabilite de Charles Drouhet (*Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*) și G. Bogdan-Duică, prin 1924-1926. Ulterior, B. Munteanu va deveni un adevărat teoretician, de circulație internațională. Preocupări „comparatiste” va revela, un timp, și N. I. Popa, apoi, cu tărie, Tudor Vianu. Ulterior, ideea pare să fi căzut în unele mâini exclusiv profesoriale, la un nivel oarecum diletant, din ce în ce mai coborât, în curs de redresare.

2. Scientismul arid domină într-o atît de largă măsură orientarea actuală a literaturii comparate, îndeosebi în varianta sa franceză, încît s-a ajuns, nu odată, la situația cu adevărat paradoxală, a unei discipline care-și repudiază public însăși metoda ce-i dă numele și care-i legitimează, în ultimă analiză, întreaga existență. Astfel, pentru o serie de teoreticieni foarte categorici în afirmații, metoda „comparației” este fie prea largă, fie total nespecifică literaturii comparate, definită ca

„știință”: „literatura comparată nu este comparația literară” (J. M. Carré, prefață la M. F. Guyard, *La littérature comparée*, 1965), comparația „n-are nici o valoare istorică” (Paul Van Tieghem, *La littérature comparée*, 1954), „pura și simpla comparație nu constituie esența. . . literaturii comparate” (M. F. Guyard) etc. Explicația acestei opoziții este una singură: în forma sa curentă actuală, literatura comparată exclude orice orientare și confruntare de ordin estetic. Comparația urmărește să determine gradul de asemănare sau deosebire între două sau mai multe fenomene. Finalitatea operației este deci stabilirea identității sau diferențierii, gradul de particularizare al unor structuri, în speță literare. Or, tocmai acest obiectiv este înlăturat și declarat „neștiințific”, „neistoric”, sau pur și simplu „nespecific”. Se pune atunci întrebarea care poate fi adevăratul scop al literaturii comparate.

3. Răspunsul „școlii franceze” este unul singur, invariabil, de o rigiditate pur pozitivistă: literatura comparată studiază doar „raporturile de fapt” (J. M. Carré), contactele literare reale, verificate, creatoare de efecte și dependențe, strict documentate, între două literaturi sau zone literare. Obiectul său este „istoria relațiilor literare internaționale” (M. F. Guyard), prin „studiul și analiza influențelor primite și exercitate” (Paul Van Tieghem), a „transferurilor” literare operate între diferite grupuri naționale și lingvistice. Orice schimb și interferență literară, care presupune trecerea unei frontiere lingvistice și culturale, devine astfel, în mod automat, obiect de literatură comparată. Identificarea și clasificarea tuturor tipurilor de relații literare internaționale posibile formează întreaga metodologie a literaturii comparate „clasice”.

4. Totalitatea acestor studii, unele de factură foarte erudită, urmăresc să dea răspuns la patru întrebări esențiale: cine, ce, cum și cât fac să circule literatura dincolo de limitele sale naționale și lingvistice. De unde identificarea unor categorii precise de agenți și fenomene, cu denumiri specifice:

a) Emițătorii sînt scriitorii, operele, ideile, care au capacitatea să determine procesele de difuziune literară internațională: *Byron et le romantisme français*, *Cervantes et le romantisme allemand*, *Hamlet in France*, *The idea of progress* etc, sînt titluri de lucrări tipice pentru astfel de cercetări întreprinse din perspectiva punctului de plecare al contagiunii.

b) Conținutul acestor „schimburi” literare răspunde întrebării ce anume circula în literatură: genuri, forme, stiluri, teme, tipuri, izvoare,

domenii de cercetare care tind să se constituie în discipline comparatiste separate. Toate au fost botezate (genologie, crenologie etc), dar numai unele etichete s-au impus: *tematologia* (*Stoffgeschichte*), studiul migrației și modificării temelor literare fundamentale, catalogate (un pionier român al acestor analize este B. P. Hasdeu: *Palpitațiunile copilei. Notă de literatură comparată*, în *Columna lui Traian*, 1876); *tipologia*, studiul circulației tipurilor literare universale: Faust, Don Juan etc.; *sursologia*, denumire ironică pentru pasiunea „izvoristă”, pîinea „erudiției” de duzină, dominată nu numai de o greșită noțiune a „izvorului literar” (definit doar în sens pur livresc), dar și al rolului său în mecanismul creației. Abuzul acestui comparatism minor, pedant și mecanic a sîrșit prin a compromite în ochii multora literatura comparată în totalitate.

c) Transmitătorii sînt agenții intermediari, precis identificabili, ai interrelațiilor literare internaționale: călători, traducători, colportori, ziariști și organe de presă animatori în diferite medii (cenacle, redacții etc). Prin toate aceste canale (inclusiv radio și televiziune) literatura circulă, determină reflexe și interferențe „cosmopolite”.

d). Convergența acestor factori constituie fenomenul receptării, al totalității ecourilor și efectelor produse de una sau mai multe opere în medii literare străine. Aspectul cantitativ al receptării este succesul (reputație, popularitate, difuziune, rezistență, miturile și legendele referitoare la scriitori etc), cel calitativ influența traducerii, imitației, împrumuturi, modificarea „gustului”, asimilarea izvoarelor etc). Studiul influențelor literare reciproce pare a fi, după toate indiciile, domeniul de predilecție al comparatiștilor de pretutindeni, de nuanță tradițională. La același capitol al receptării urmează a fi clasate și studiile, tot mai frecvente în ultimul timp consacrate imaginii pe care culturile și le formează unele despre altele, elaborării și difuzării marilor mituri naționale: *La Grande Bretagne devant l'opinion française*, *Les écrivains français et le mirage allemand* etc.

5. Astfel definită și profesată, literatura comparată nu poate da, în nici un caz, deplină satisfacție.

a) Spiritul său pozitivist, îngust erudit, steril și neconcludent, refractar sintezelor și ipotezelor îndrăznețe, și mai ales, perspectivei estetic-literare, nemulțumește în primul rînd. Aspectul documentarist ridică aceleași obiecții adresate și istoriei literare de tip pozitivist: simplă arhivă de informații, enormă și inutilă risipă bibliografică, ignorarea

programatică a realității și valorii estetice a operelor literare, studiate exclusiv din unghiul temelor, izvoarelor, influențelor. Croce, printre primii, a semnalat acest viciu de bază: „Obiectul nu este geneza estetică a operei literare, ci istoria externă a operei deja formate (relații de schimb, traduceri, imitații etc)”. De unde o senzație de „oboseală”, „gol” și „ariditate” (*La „letteratura comparata”*, 1902, în *Problemi di estetica*, 1923). Este urmarea inevitabilă a substituirii obiectivelor esențiale: studiile consacrate „izvoarelor” și „influențelor” devin predominante și, uneori, de-a dreptul exclusive. Dar, după cum observă un reprezentant al „școlii americane”, Henry H. H. Remak: „Savanții contemporani par să fi uitat că denumirea disciplinei lor este (păstrăm jocul de cuvinte englezesc, n.n.) *comparative literature* și nu *influential literature*” (*Comparative Literature, its definition and function*, în *Comparative literature, method and perspective*, 1961).

b) Necorespunzătoare realității literare concrete, individuale, este și tendința nivelării, prin excluderea sistematică a ideii de „originalitate”. Preocuparea fundamentală ar fi studiul elementelor literare comune și nu particulare, al identităților și nu al diferențierilor. După Paul Van Tieghem, „comparatistul lasă biografiei, criticii estetice și psihologice, pătrunderea intimă a operei și a autorului, în ceea ce au unic și necomunicabil. El se mărginește să studieze doar prin ceea ce opera se apropie de altele, în fond, formă și stil”. Or acest program face imposibilă orice caracterizare literară reală, orice individualizare, nu numai a operelor izolate, dar și a unor grupuri de opere, și chiar literaturi întregi. Oricât s-ar adăuga că printr-o astfel de anchetă observăm mai limpede modul în care spiritul unui scriitor s-a îmbogățit, lărgit și modificat, în contact cu elementele străine, preocuparea centrală nu este și nu poate fi surprinderea diferenței specifice, ci numai a genului proxim. În plus, acest concept central, supraordonat, de literatură, definit sau numai subînțeles, este lipsit la rîndul său de orice specificitate estetică. Toate raportările sînt stabilite într-o sferă nu intrinsec, ci extrinsec literară.

c) Dificultatea centrală este deci aceasta: după comparații de școală veche (Paul Van Tieghem și alții), „cuvîntul comparat trebuie golit de orice valoare estetică”. Semnificația sa ar fi exclusiv istorică, analogiile, identitățile și diferențierile neavînd alt scop decît explicația de ordin istoric. Această viziune are ca punct de plecare o triplă ignorare a criteriului estetic: în cazul cînd procedăm la comparații doar în vederea

ilustrării rolului jucat de scriitorii însemnați, demni de acest examen, este evident că obiectul comparației trebuie în prealabil recunoscut și afirmat ca atare. Altfel spus, existența lor estetică trebuie mai întâi demonstrată și apoi comparată. În al doilea rând, o comparație redusă doar la elemente secundare (idei, teme, tipuri etc) rupe în mod deliberat unitatea estetică a operei literare, disecată în fragmente heterogene, izolate. În sfârșit, examenul comparatist se dezinteresează, sau neagă pur și simplu, relieful specific estetic al operei literare, ca structură unitară, particulară. De unde paradoxul, nu odată întâlnit în câmpul studiilor literare pozitivistice, al ignorării însăși a obiectului specific care-1 legitimează.

Evident, această stare de lucruri apare tot mai nemulțumitoare, în cadrul reacțiunii generale anti-pozitivistice, înregistrată în ultimul timp la mai toate congresele de istorie literară și comparată, inclusiv în noile orientări teoretice ale criticii, esteticii și istoriei literare: Chapel Hill (1959), Utrecht (1961), Conferința de literatură comparată de la Budapesta (16-19 oct. 1962), Belgrad (30 aug. - 5 sep. 1967). Chiar dacă în toate aceste regiuni academice, nu s-a putut contura o poziție integral unitară, și mai ales unanimă, este mai mult decât simptomatic faptul că s-a produs o delimitare metodologică netă între „școala franceză” și cea „americană”, pe de o parte, între pozitivism și finalitatea estetică a examenului comparatist pe de o altă. Vechea concepție este învinuită că nu se preocupă „aproape deloc de literatură, de natura și calitățile sale specifice” (István Söter, *Les problèmes de principe des recherches complexes*, în *Acta litteraria*, V, 1952). Această acuzație, tot mai des auzită în ultimul timp, este esențială și caracteristică pentru „criza” întregii literaturi comparate actuale.

Nu este o simplă figură de stil, ci diagnosticul real al unor carențe evidente, denunțate de toți opozanții concepției franceze, de la René Wellek (*The Crisis of comparative literature*, 1959, în *Concepts of criticism*, 1965), la Etiemble, sistematizat într-un adevărat „manifest”: *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée* (1963), dezvoltare a unui articol mai vechi, pe aceeași temă, cules în *Hygiène des lettres*, III (1953). Soluția crizei nu poate veni decât printr-o profundă regenerare a studiilor literare comparatiste, de reorientat energic - după opinia noastră, în consens cu evoluția noilor teoretizări - în trei direcții esențiale. Comparatismului actual ar urma să i se imprime o mișcare concentrică, în cercuri tot mai restrânse, de la general spre particular, spre specific și personalitate estetică.

6. Întrucât cea mai colectivă determinare a unei literaturi este cea națională, un prim obiectiv central al comparatismului va fi, în mod necesar, definirea particularităților specific naționale ale literaturilor, prin contribuția convergentă a tuturor metodelor comparatiste. Sensul mobilizării lor va fi, în acest caz, confruntarea sistematică în vederea diferențierii, nu a unificării, a particularizării, nu a omogenizării. Influența face loc asimilării specifice, identitatea divergenței. Ce, cum, cât și de ce împrumută o literatură spune enorm despre conținutul, orientarea și tendințele acestei literaturi, despre spiritul său distinct, original, în ansamblul literaturii universale. Iată de ce orice istorie a literaturilor naționale trebuie să fie prin însăși logica sa internă, și o istorie „comparată” a literaturii respective. Este un punct de vedere absolut legitim, îmbrățișat nu numai de René Wellek, Etiemble, sau István Söter, dar și de istoricii și teoreticienii literari mai vechi, ca Erich Schmidt și Iulius Petersen. N. Iorga, la noi, în *Locul Românilor în dezvoltarea vieții sufletești a popoarelor romanice* (1919), și în multe alte lucrări de acest tip, a aplicat tocmai o astfel de metodă. Tudor Vianu preconizează, la fel, „istoria literaturii române în vastul său cadru comparativ ... o lucrare pentru care avem deocamdată numai contribuții răzlețe și oarecum întâmplătoare” (*Studii de literatură română*, 1965, p. 428). Prin numeroase asociații și raportări „comparatiste”, conduse în spirit propriu, G. Călinescu procedează în același mod, în toate studiile sale de istorie literară.

Numai că această concentrare și conversiune spre particularitățile specifice ale literaturilor nu înseamnă și nu poate conduce, în nici un caz, la îngustarea și limitarea perspectivei comparatiste. Literatura în universalitatea sa formează o totalitate, care se refuză oricăror secționări arbitrare, oricăror compartimentări exclusiviste. Mult timp studiile de literatură comparată au urmărit, din nefericire, doar raporturile de fapt dintre literaturile occidentale, considerate ca domeniu de predilecție, dacă nu chiar unic. Se eliminau deci, dintr-un condei, literaturile Europei orientale, și în genere literaturile, denumite eufemistic de *langue à diffusion non-universelles*, inclusiv toate literaturile asiatice și africane. De unde o serie de binevenite proteste, cărora Etiemble, în *Comparaison n'est pas raison*, le-a dat recent, forma cea mai organizată și motivată. Este cazul a reaminti, fie și în trecere, că G. Călinescu reacționase mai demult împotriva specializării excesive în interiorul unei singure literaturi, „fiindcă substanțial nu există mai

multe literaturi, ci numai aspecte naționale ale aceluiași spirit cosmic”. (*Principii de estetică*, 1938, p. 123). Dacă există un domeniu unde principiul estetic al unității în diversitate își găsește o confirmare mai deplină, acesta este tocmai literatura universală, ca obiect de literatură comparată.

Închiderea ferestrelor și izolarea între frontierele spirituale naționale sau regionale este cu atât mai contraindicată, cu cât sensul însuși al studiilor comparatiste promovează conștiința interdependenței, confraternității și solidarității literare internaționale, dintr-o perspectivă efectiv umanistă. Întemeietorii disciplinei n-au conceput-o în alt mod, idealizarea mergînd pînă la proclamarea unui „nou umanism”, conceput ca un mijloc de apropiere, simpatie și înțelegere între popoare, prin punerea sistematică în evidență a tendințelor, aspectelor și valorilor literare comune (Paul Van Tieghem, *La littérature comparée comme instrument de compréhension internationale*, în *Actes du IV-e Congrès international de l'histoire littéraire moderne*, 1948). Se înțelege de la sine că promovarea acestei conștiințe umane universale depășește atât cosmopolitismul apatrid, cât și șovinismul îngust, chiar dacă nu declarat, care tinde să transforme, și să interpreteze studiile comparatiste într-un fel de contabilitate de creditori și debitori. Literaturile care „dau” ar fi net superioare celor care „împrumută”, formă indirectă de justificare a imperialismului spiritual și, în orice caz, de naționalism literar René Wellek - Austin Warren, *General, Comparative, and National Literature*, în *Theory of literature*, 1962). Cînd, în realitate, literatura comparată, bine înțeleasă, ar trebui să cultive tocmai conștiința egalității, solidarității și colaborării libere, în spirit de cooperarea între toate literaturile lumii, mari și mici. De altfel, numai prin raportare la patrimoniul universal al umanității, ne putem descoperi adevărata identitate, adînci propria substanță, corecta complexe de inferioritate.

7. Adevărul este că insuficiența limitării cercetărilor comparatiste în interiorul unei singure zone literare, prin analiza unui singur tip de relații, a fost resimțită de timpuriu, una din corectările posibile fiind încercată prin întemeierea așa numitei literaturi generale, teoretizată mai întîi de Paul Van Tieghem (*Littérature comparée et littérature generale*, în *Revue de synthèse historique*, XXXI, 1920, p. 1-27). În timp ce literatura comparată se ocupă doar de raporturile binare (confruntarea a doi autori din două literaturi), literatura generală își propune să studieze faptele (ideile, sentimentele) comune mai multor

literaturi, în dependențele reciproce sau în coincidențele lor. Obiectivul ar fi același, dar cu o extindere considerabilă a spațiului geografic, pînă la dimensiuni continentale (*Il romanticismo nel mondo latino, Histoire littéraire de l'Europe et de L'Amérique* etc.) urmată de o modificare de tehnică: nu prin juxtapunere, ci prin sinteză și unitate organică, pe compartimente estetice, tematice, naționale. Ca să reluăm o imagine folosită, între ziduri - literatura națională; dincolo de ziduri - literatura comparată; peste ziduri - literatura generală. Ambiția istoriei literare internaționale este, în principiu, legitimă. Practica demonstrează totuși o serie de neajunsuri.

Dacă literatura generală își propune să identifice doar elementele „generale” ale unui fenomen literar european, tot ceea ce constituie particularitate, diferențiere estetică etc. rămîne încă o dată în mod inevitabil pe de lături. Dacă obiectivul generalizării nu poate fi, prin forța lucrurilor decît registrul tematic, ideologic sau tipologic, atunci - iarăși - inefabilul lingvistic și estetic al operelor literare individuale este sacrificat cu bună știință. Dacă alături de imitație există și paralelism, sincronism, simultaneitate, analogie, iar monogeneza (temelor, tipurilor etc.) alternează cu poligeneza, cum se explică toate aceste fenomene? Literatura generală se mărginește doar să le inventarieze cantitativ, nu și să le evalueze calitativ. Adevărul este că literatura generală nu depășește, nici ea, stadiul sintezelor pur materiale, chiar dacă lucrează cu o cantitate enormă de fapte. Un concept limpede despre geneza și structura intrinsecă a literaturii lipsește și de această dată.

8. Cheia problemei este mereu următoarea, specifică oricărui tip de istorie literară: fără o bună definiție a artei și operei literare, fără conștiința absolut limpede și consecvent aplicată că obiectul literaturii comparate (și al oricăror studii literare) este în primul rînd literatura ca fenomen estetic universal cu aspecte particulare, toate eforturile se dovedesc caduce, incomplete și nesemnificative. Pentru ca studiile de literatură generală să dea rezultate reale, ele trebuie neapărat să se sprijine pe un concept general de literatură, pe legile imanente și universale ale literaturii, gîndită, definită și explorată în totalitate și ca totalitate estetică. Din punct de vedere estetic, literatura națională nu poate fi concepută și explicată decît în interiorul conceptului general de literatură ca parte integrantă a unui mare tot, unitar coerent și solidar, care este literatura universală. De unde necesitatea identificării literaturii comparate (generale) cu studiul intrinsec al literaturii, peste barierele lingvistice, etnice și politice dincolo de contactele istorice. Astfel

de concluzii perfect logice, s-au tras periodic (Jean Hankiss, *Littérature universelle?* în *Helicon*, I, 1-2, 1938), acum în urmă, cu deosebită insistență, de René Wellek (*Definizione e natura della letteratura comparata*, în *Belfagor*, XXII, 2, 1967). Numai că dificultatea reală nu constă în acceptarea principiului, ci în traducerea sa în practică. Trebuie precizat că atît literatura comparată cît și cea generală, pot să aducă, dacă sînt bine înțelese și folosite, contribuții deloc neglijabile tocmai în această direcție.

Nu constituie un secret pentru nimeni că baza documentară a studiilor de estetică literară este, în genere, destul de îngustă, restrînsă adesea la cîteva exemple întîmplătoare sau pur intuitive. Fenomenologia, desigur, n-are nevoie de documentare erudită, însă cîți stăpînesc efectiv această metodă? Cei mai mulți procedează deductiv, abstract, invocînd principii apriorice, în spirit dogmatic, cu o expresie a secolului trecut *von oben*, de sus, în baza a două-trei citate convenabile. Corecțiunea vine din partea metodei inverse, inductive, de jos în sus, *von unten*, mai prudentă în generalizări, mai verificată și mai solidă. Este o zonă în care comparatismul poate oferi un vast material de verificare, în sprijinul unei estetici literare inductive, intuiție fecundă pe care W. Dilthey a avut-o (René Wellek, *A History of Modern criticism*, IV, p. 333), regăsită recent, în mod independent, și la Etiemble (*Acta litteraria*, V, 1962, 208). Locul postulatelor metafizice urmează a fi luat de examenul istoric, lărgit pînă la dimensiuni planetare. De abia atunci am fi autorizați să tragem concluzii estetice cu adevărat generale.

Fără a exclude, chiar și în acest caz, necesitatea evidentă a conceptului literar *a priori*, singurul care poate oferi un principiu ordonator și un criteriu în masa documentării enorme, de unde a treia identificare între comparatism și „teorie” literară (Lajos Nyiro, *Problèmes de littérature comparée et théorie de la littérature*, în *Littérature européenne, Littérature hongroise*, 1964), utilitatea examenului comparativ rămîne neîndoielnică (Emile Sehaub - Koch, *Valeurs de rappels d'esthétique comparative*, 1958). Dar teoretizările și aplicațiile cele mai insistente, cel puțin deocamdată, rămîn încă în cîmpul literaturii cu o deschidere notabilă în direcția corelării studiului comparat al literaturii cu celelalte arte și sfere de cunoaștere. Noua definiție a literaturii comparate vine din partea unui reprezentant al „școlii americane”, Henry H. H. Remak (op. cit., *Comparative literature, Method and Perspective*, 1961), cu ecouri pozitive și pe

continent. „Literatura comparată este studiul literaturii dincolo de limitele unei națiuni particulare și studiul relațiilor între literatură, pe de o parte, și celelalte domenii ale cunoașterii și credinței pe de altă parte, ca artele plastice (pictura, sculptura, arhitectura, muzica, filozofia, istoria, științele sociale (politica, economia, sociologia), științele, religia, etc, pe de alta. Pe scurt, este comparația unei literaturi cu alta și comparația literaturii cu alte sfere ale expresiei umane”.

Integrarea funcțională a literaturii în contextul său estetic, ideologic, cultural, primește uneori și numele de „investigație complexă a fenomenului”, prin confruntări și corelații dialectice (István Söter, *Les problèmes de principe des recherches complexes*, în *Acta litteraria*, V, 1962) și are avantajul documentării unității estetice dintre artă și literatură, tradusă prin identitate de teme, simboluri, corespondențe stilistice. La rîndul său, fenomenul estetic-literar poate fi proiectat pe fundalul întregii mișcări spirituale a epocii. Această comparație lărgită, sintetică și în același timp diferențială, așează literatura în cadrul tuturor interdependențelor sale, în timp și spațiu, face să fie mai bine înțeleasă funcția sa specifică, în ansamblul creațiilor spiritului uman. Totul studiat, bineînțeles, în cadrul său obiectiv, care este momentul istorico-social corespunzător.

9. Pe această bază, care oferă inducției și generalizării estetice un alt punct de plecare și cadru de verificare, devine posibilă elaborarea unui nou tip de estetică sau poetică literară, concepută într-un adevărat spirit de sinteză internațională. Este un al doilea domeniu, în care atît metoda comparativă, cît și studiile comparatiste aplicate pot aduce servicii pregătitoare eminente. Întrucît problema ontologică, dar și fenomenologică, a literaturii rămîne mereu deschisă, analiza asemănărilor, identităților și calităților permanente ale literaturilor naționale poate contribui, într-o zi, la elaborarea unei estetici, poetici, retorici literare, într-adevăr universale. Ea se va constitui prin izolarea elementelor comune tuturor genurilor, fenomenelor poetice, stilistice, metrice, din toate literaturile lumii. Acest program vast, încă de perspectivă, perfect legitim totuși, își are fixate de pe acum o serie de jaloane și repere precise, denumite după împrejurări: arhetipi, tropi, invarianți, constante dialectice, eoni etc.

Arhetipii sînt imaginile primordiale universale, locurile comune originare ale literaturii, explicate pe bază psihanalitică (*residua* ale subconștientului colectiv), sau de experiență cosmică (reperele habitatului primitiv), „tezaurul imaginilor prelabile ale oricărei literaturi”

(Henri Roddier, *Principes d'une histoire comparée des littératures européennes*, în *Revue de littérature comparée*, 2/1965). Este lumea miturilor, simbolurilor, temelor cosmice fundamentale.

Tropii definesc aceleași imagini sau teme-prototip, într-un stadiu de elaborare și circulație literară înaintată (în care împrejurare devin adevărate formule, clișee și scheme stereotipe), perpetuate prin imitație, impuse de tradiție, codificate de retorică: bătrînul și tînărul, cartea naturii, armele și literele, muzele, eroii, elogiul, panegiricul lor, etc. Inventarul sistematic și integral al arhetipilor și tropilor poate defini conținutul de idei și ficțiuni al întregului univers literar. Cea mai vastă anchetă topică realizată pînă în prezent, este aceea consacrată de Ernest Robert Curtius literaturii europene medievale (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1947, tr. fr. 1956). Examenul figurilor de stil ale unei literaturi (codificarea datează încă din Evul mediu) demonstrează stabilitatea și permanența inevitabilă a infrastructurii tematice a literaturii respective.

Invarianții, conform definiției lui Etiemble, denumesc toate elementele care asigură unitatea structurilor literare, dincolo de timp și loc, în afara oricăror contaminări și influențe materiale posibile. Temele așa zisului „preromantism” pot fi ilustrate și prin citate din literatura chineză. Între romanul picaresc și romanul clasic chinez (sec. V) se constată, la fel, turburătoare coincidențe și paralelisme. De unde rezultă că romantismul și romanul, ca stil curent sau gen literar, prezintă peste tot și oricînd aceleași regularități și aspecte constitutive. Deci, încă odată, sincronism și clasicism, verificat prin mijloacele comparatismului modern.

Constantele - „dialectice” în măsura în care ilustrează polarități fundamentale - vorbesc despre aceeași unitate interioară a literaturii, regăsită sub toate aspectele sale diacronice, fugitive, variabile. Istoria literaturii ilustrează o serie întreagă de pendulări, care revin mereu, chiar dacă în condiții schimbate: rațiune/sentiment, individ/colectivitate, *utile/dulci*, dogmatism/relativitate, universalism/particularism, *docere/movere* etc. Sînt alternativele eterne ale literaturii, consubstanțiale însăși ființei sale (B. Munteano, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, 1967).

Eonii, în sfîrșit, - metaforă filozofică, folosită se pare mai înfîi de Eugenio d'Ors, în studiul său *Du Baroque* (1935) - definește acea substanță eternă intrinsecă stilurilor, în toate epocile și civilizațiile. Ar exista deci un eon clasic, apolinic, unul romantic, dionisiac, unul

manierist, ascuns în asiamism, alexandrinism, retorism, prețiozitate, rococo, viziune categorială respinsă de Tudor Vianu (Literatura comparată, în Jurnal, 1961), acceptată totuși de alți autori, nu mai puțin prudenți și tradiționaliști (Claude Pichois - André M. Rousseau, *La littérature comparée*, 1967). Filozofia stilului la Lucian Blaga are afinități evidente cu această esențializare a literaturii, redusă la câteva spețe universale eterne și coexistente.

Indiferent de etichetă, valoarea de ordin estetic-explicativ a acestor concepte este în afară de orice îndoială. Morfologia literară nu se poate constitui fără studiul comparat al temelor, motivelor, tipurilor universale, a tuturor invariantilor identificabili. Literatura este un ansamblu organic de analogii și similitudini tipologico-istorice. Stilistica, la fel, tinde să devină nu mai puțin o disciplină comparată (imagini, metri etc), metodă preconizată de decenii, încă neconstituită. Dar cea mai importantă contribuție privește demonstrarea existenței universale a structurilor literare, ca suport imanent al realității lor estetice. Atunci când comparăm doi sau mai mulți scriitori între care nu se poate stabili nici o influență și relație de ordin istoric - Eminescu și Tasso, caz ipotetic - la care descoperim același sistem de relații între anumiți constituenți ai operei lor (imagini, ritm, joc de semnificații), sîntem pe deplin îndreptățiți să afirmăm că o condiție a frumosului literar a fost efectiv împlinită. Comparatismul bine înțeles conduce în mod necesar la recunoașterea, afirmarea și definirea elementului estetic al operei literare. Aceasta este de altfel și rațiunea sa ultimă.

10. Răsturnarea radicală a perspectivei, de la documentar și pozitivism istoric, spre estetic, cu tot ce implică acest criteriu (principii și judecăți de valoare) este, așadar, inevitabilă. Literatura comparată nu poate fi gîndită decît în sfera artei literare. Acest adevăr elementar impune o a treia conversiune a comparatismului: spre critica și istoria literară propriu-zisă, cu care sfîrșește prin a se identifica total. Critica și istoria literară nu pot fi decît „comparate”. Critica, istoria literară și literatura comparată formează o unitate indisolubilă, întrucît obiectul și metodele sînt, în esență, identice. Orice act de comparație este prin definiție critic; orice act critic include prin definiție o comparație. Croce a spus-o și a demonstrat-o de mult (op. cit., *Problemi di estetica*, 1923), înaintea lui René Wellek și Etiemble.

Viciul de bază al istorismului comparatist constă în refuzul de „a merge de la istorie spre frumos”, urmat de negarea, în principiu

sau în fapt, a realității fundamentale care este unitatea estetică a operei. Izolarea și compararea doar a temelor; înțelegerea lucrării literare numai ca o sumă de izvoare și influențe; ignorarea interdependențelor și corelațiilor operei literare; dezinteresul total pentru individualitatea și caracterizarea originalității operei, sfidează cele mai sensibile evidențe estetice, numite: text literar, structură, satisfacție estetică, judecată de valoare, pe scurt, artă.

În fața operei literare, reacțiunea fundamentală este de „plăcere” sau „neplăcere” estetică, urmată de atitudinea aprobării sau respingerii. Dar în timp ce autorul literar (cititorul obișnuit) are în fața textului simple reacțiuni empirice, întâmplătoare, discontinue, criticul literar procedează sistematic, în baza unei sensibilități și educații specializate. Judecata sa estetică este infuză în toate achizițiile sale literare, ideologice și istorico-literare. Iar printre acestea din urmă se numără și totalitatea cunoștințelor sale „comparatiste”, asimilate și asociate întregii sale experiențe estetice. Mai mult chiar: sensibilitatea criticului nu poate fi consolidată, amplificată și nuanțată decît numai prin această sinteză logică-sensibilă, prin cea mai largă experiență istorico-literară (cf. *Introducere în critica literară*, 1968, p. 253-312).

Dacă obiectul final al criticii literare este caracterizarea și valorificarea estetică a personalității operelor literare, atunci, în cadrul acestui proces de analiză, nu numai metoda comparativă ca atare, dar și toate raportările istorico-literare comparatiste de care dispune criticul devin absolut necesare și inevitabile. Criticul reliefează nu identitățile ci diferențierile, prin raportări continue și convergente la toate valorile și seriile istorico-literare comparabile*. Aceste rețele de asociații au, firește, o largă bază documentară. Iar constituirea sistemului „comparatist” de relații se face pe întreaga durată a actului critic, în același timp spontan și deliberat, intuitiv și reflexiv, imediat și erudit, prin descinderi de tomuri. În orice caz, spiritul și stilul comparatist de studiu sînt intrinsec incluse, sintetizate și consubstanțiale oricărui act critic adevărat, gîndit și desfășurat în plenitudinea sa. Am studiat pe Macedonski. Fără integrarea sistematică în romantismul, parnasianismul și simbolismul european, analiza operei sale n-ar fi fost cu putință.

Aceași situație și în cazul examenului din perspectiva istoriei literare, adică a devenirii și ierarhiei de valori, dincolo de simpla colecție de biografii, fapte, influențe și migrații de motive. Obiectivul istoriei literare și comparate se dovedește odată mai mult

identic, întrucît, și într-un caz și în altul, tehnica rămîne aceeași explicare estetică a operelor de artă, în cadrul tuturor relațiilor de ordin istoric pe care succesiunea, paralelismul și interferența seriilor literare le implică. Statică sau dinamică, este vorba de una și aceeași comparație, de una și aceeași sinteză a judecății și explicației estetico-istorice. Din care cauză nu se poate vorbi de literatura comparată ca de o disciplină separată a istoriei literare, nici de una „auxiliară”. Nu poți să fii critic literar fără să fii istoric literar; nu poți să fii istoric literar, fără să fii comparatist. Actul critic este sintetic și circular, în toate fazele și compartimentele sale. El integrează estetica, critica și istoria literară.

11. Între aceste limite foarte precise și exigențe, noul comparatism trebuie ferit de denaturări și erori, unele generate de înseși dificultățile metodei.

Dacă obsesia pozitivistă a „izvoarelor” și „influențelor”, a „comparațiilor” factologice, iese din cîmpul discuției, la fel și preocuparea de a deduce din istoria comparată a literaturilor „legile” de apariție și dezvoltare ale scriitorilor, nu același lucru se poate spune despre un alt gen de dogmatism, de astă dată strict estetic. După Etiemble, prin sistemul invariantilor s-ar putea constitui o specie de retorică generală a priori, pe scară mondială. De pildă, dacă toți romancierii, într-o anumită situație spun: „Nu așteptați de la mine descrieri”, noul roman ar greși atunci cînd oferă, în primul rînd, descrieri (René Etiemble, *Histoire des genres et littérature comparée*, în *Acta litteraria*, V, 1962, p. 47-48). Se revine deci, pe cale întoarsă, la un nou dirigism retoric, la un comparatism normativ, prin transformarea unor situații obiective, de fapt, în legi estetice. Dar dacă peste un mileniu sau două apar alți „invarianti” cum este și foarte probabil? Dar dacă noii structuri literare, imprevizibile, vin să i se adauge și alți invarianti posibili, lîngă cei deja reperați și ratificați? Descrierea structurilor nu este niciodată încheiată. Prin apariția lor succesivă, care este de fapt o evoluție, însăși definiția teoretică a structurii se modifică.

Pe de altă parte, dacă finalitatea estetică a studiilor comparatiste (René Etiemble: „*Jouir plus délicatement des oeuvres belles*”, op. cit., p. 207) nu mai poate fi contestată, aceasta nu este un motiv ca superficialitatea, diletantismul și impresionismul empiric să triumfe. Chiar dacă devine descriptiv, structuralist și estetic, comparatismul cere o anume rigoare și sistemă, o disciplină și o coerență a temei de studiu, o anume „metodă”. Numai că „legile” sale nu sînt nici rigide,

nici mecanice. Deoarece, în ultimă analiză, totul se dovedește a fi o chestiune de tact și talent. Măsura dreaptă între aproximativ, superficial și pedanterie o dă - ca peste tot în domeniul studiilor literare - numai vocația comparatistului.

Bibl. Înregistrarea lucrărilor teoretice la: Fernand Baldensperger and Werner P. Friederich, *Bibliography of Comparative Literature*, New-York, Russel and Russel, 1960, p. 3-7 și Henry H. H. Remak, *Comparative Literature, its Definition and Function*, în *Comparative Literature: Method and Perspective* (ed. by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz), Southern Illinois University Press, 1961, p. 21-37; de interes pur istoric: Fernand Baldensperger, *Littérature comparée, le mot et la chose*, în *Revue de littérature comparée*, I (1921) p. 5-29; un punct de vedere „umanist”: N. I. Popa, *Un umanism modern: Literatura comparată*, în *Însemnări ieșene*, nr. 15/1937; unul „cosmopolit”: J. Gillet, *Cosmopolitisme et littérature comparée*, în *Société française de littérature comparée, Actes du second congrès național* (Lille, 1957), Paris, Didier, 1958, p. 45-51; o perspectivă modernă: Layos Nyíro, *Les conditions d'un nouvel essor de la littérature comparée*, în *Acta litteraria*, V (1962), p. 187-193; o sinteză românească, N. I. Popa, „Rezistențele” franceze în literatura comparată, Iași, 1938; mici locuri comune, didactice, în sfârșit, la Al. Dima, *Literatura comparată și perspectivele ei*, în *Conceptul de literatură universală și comparată*, Buc, Ed. Acad., 1967, p. 24-36.

Notă: În mod curios, un diletant total ca G. Sion a avut, la noi, primul, tocmai o astfel de idee : „Ar fi interesant lucru, dacă cineva ar face o istorie comparativă și critică (s. n.) a poeziei noastre: în ce timp a scris fiecare poet, ce influență au avut și ce impresiune au produs operele sale asupra contemporanilor și ce valoare literară au în sine” (*Pleiada poezilor români*, în *Revista Carpaților*, II, 1861, p. 338).

În *Iașul literar*, XX, nr. 4, 1969, p. 53-62.

LITERATURA UNIVERSALĂ

Lărgirea fără precedent a orizontului literar contemporan, consecință directă a noilor condiții istorice și politice ale epocii, care intensifică și organizează pe scară tot mai largă schimburile literare internaționale; apariția unor doctrine și instituții specializate de tip U.N.E.S.C.O.; extinderea și succesul studiilor de literatură comparată (mereu definită, clar tocmai de aceea viabilă și necesară) readuc în discuție, cu o energie sporită vechiul, goetheanul concept de *Weltliteratur*, de „literatură universală”. Conținutul său oscilează, încă de la apariție, prin diferențieri calitative și cantitative notabile, între

totalitare; (integrarea și unificarea tuturor literaturilor) și universalizare (participare la universalitate), cu accepții legitime și valabile în ambele direcții.

1. Într-o accepție strict estetică, literatura universală include totalitatea operelor care întrunesc condițiile artei literare. Altfel spus, ideea de literatură universală exprimă aspectul cantitativ al conceptului de literatură. Suma operelor literare (orale și scrise, populare și culte, vechi și moderne) constituie literatura universală. Prin subsumarea și generalizarea notelor generale, asemănătoare sau identice (arhetipi, tropi, invarianți, constante, similitudini istorico-tipologice etc.) obținem o definiție unitară a literaturii, în sfera căreia introducem toate operele corespunzătoare, din toate literaturile lumii. În câmpul vechii estetici idealiste, Hegel n-a precedat altfel în *Vorlesungen über die Aesthetik* (1837-1838). Informația sa literară pentru epoca respectivă era - ca filozof - excepțională, într-adevăr „universală”. Aceeași concepție estetică universalistă se întrevede și într-unul din primele studii de literatură universală, *De la littérature du midi de l'Europe de Sismonde de Sismondi* (1819): „... Am căutat să urc de la regulile convenționale ale fiecărei literaturi, la regulile fundamentale (ale literaturii), pe care sentimentul și gustul le-au făcut comune tuturor oamenilor”.

Insuficiența practică (nu și formal-teoretică) a acestei definiții constă în faptul că topește, în cele din urmă, „literatura universală” în sfera artei literare. Ceea ce are drept urmare identificarea studiilor de literatură universală cu estetica literară propriu-zisă.

2. Posibilă este și înțelegerea literaturii universale ca sumă sau totalitate a literaturilor naționale, întrunite în comunitatea internațională a literaturilor. Cu deosebirea - importantă - că prima universalitate (estetică) este statică, pe cînd cea de a doua este dinamică, prin înglobarea continuă de noi literaturi. Acest aspect domină, în bună parte, întreaga realitate literară actuală internațională. Ea a depășit de mult sfera europeană și americană, prin deschideri tot mai largi spre literaturile afro-asiatice și oceanice. Europocentrismul este părăsit în favoarea unei viziuni literare mondiale. De unde o serie de consecințe însemnate, nu numai în sfera geografiei literare și a documentării (și una și alta mult sporite), dar și de ordin strict estetic: dilatarea continuă a experienței literare atrage după sine modificarea calitativă a conceptului însuși de literatură. Delimitările istorice și dogmatice dispar. Apar

note noi, tot mai suple. Vechea definiție se relativizează. În acest înțeles, literatura universală constituie o realitate obiectivă, chiar dacă empirică și cantitativă.

3. Noțiunea de „sumă” literară universală poate primi și o altă nuanță, nu mai puțin colectivă, care introduce anumite disociații și chiar restricții. Atunci când Goethe afirmă, într-o convorbire celebră, că „poezia este un bun al întregii omeniri” (J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 31 ian. 1927), el înțelege cel puțin două lucruri bine distincte: o manifestare permanentă și universală, produs al facultății poetice universale, și în același timp un „bun” comun, în sensul valoric-economic al cuvântului, oferit tuturor „consumatorilor” de poezie din lume. De la acest stadiu înainte, literatura universală începe să devină un concept ambiguu, prin interferența ideii de creație universală, cu aceea de tezaur sau depozit universal de bunuri literare. Și, întrucât, constituirea acestui „tezaur” nu este posibilă decât prin achiziții și schimb intens de bunuri, apare și o a treia idee, nu mai puțin importantă: circulația internațională a valorilor literare. Din combinația acestor trei note goetheene derivă toate accepțiile ulterioare ale „literaturii universale”.

4. O nouă restricție apare prin precizarea ideii de „bun al întregii omeniri”. Experiența arată că este vorba, în primul rând, de operele fundamentale, reprezentative, unanim recunoscute, intrate în patrimoniul umanității. Altfel spus, literatura universală ar fi constituită de totalitatea operelor „clasice”, durabile, pe scurt a capodoperelor universale, recunoscute ca atare de exponenții și cititorii literaturilor lumii. Această literatură de „vîrfuri”, strict selectivă, formează obiectul tuturor „bibliotecilor universale” (primul ecou românesc este cunoscutul proiect, din 1837, al lui I. Heliade-Rădulescu: Colecția de autori clasici, după *Introduction au Panthéon littéraire* de Aimé Martin, din același an), al tuturor compendiilor de literatură universală, vechi și moderne. În al doilea rând, la acest capitol s-ar înregistra și existența curentelor literare, fenomene literare majore, de importanță nu mai puțin universală, întrucât, cum repetă și Tudor Vianu: „Toate marile curente literare au avut o desfășurare internațională” (*Literatura universală și literatura națională, în Studii de literatură universală și comparată*, 1963).

Noțiunile de „capodoperă” și „valoare universală” au nevoie firește, de precizări suplimentare. Dar din perspectiva strictă a literatu-

rii universale - ca domeniu și metodă de studiu - se poate admite că întrunesc aceste condiții toate lucrările care se bucură de recunoaștere și circulație permanentă, dincolo „de frontierele lingvistice și naționale. Conținut universal, răspîndire, audiență internațională, acestea ar fi notele obligatorii: „Opere cu un conținut atît de uman, în formele unei organizări estetice atît de perfecte, încît ele s-au impus sau merită a se impune în conștiința de cultură a întregii omeniri” (Tudor Vianu, *Conceptul de literatură universală*, în *Secolul 20*, nr. 8/1962). În același sens se pronunță și un teoretician al „școlii americane” (Henry H. H. Remak, op. cit., în *Comparative Literature, Method and Perspective*, 1961, p. 12), precum și o autoritate în materie ca Fritz Strich (*Goethe und die Weltliteratur*, 1957, p. 16): „Literatura universală ar fi prin urmare orice creație literară de elită, a cărei valabilitate este supranațională și supratemporală”.

5. Caracterul internațional al literaturii universale implică, fără îndoială, sub o anume formă, și la toate nivelele, ideea de supranaționalitate. Nuanța este de altfel inclusă în însăși definiția literaturii ca fenomen estetic universal. Totuși, în planul concret al circulației valorilor recunoscute ca „universale”, se înțelege prin „universalitate”, în primul rînd, expansiunea geografică, depășirea granițelor naționale în favoarea unor structuri superioare, de dimensiuni spațiale mult lărgit”. Accepția este atît de puternică și de răspîndită, încît noțiunea de „literatură universală” echivalează în spiritul multora cu această extensiune a spațiului geografic, care a dat naștere, în bună parte, însăși ideii noastre. Noțiunea de patrie face astfel loc unor viziuni de tip internaționalist. Numai că geografia spirituală tinde să depășească pe cea fizică prin identificarea și afirmarea unor ansambluri literare vaste, numite: „Europa”, „Occident”, „Eurasia” etc. Deci, fenomenul literaturii „europene”, „occidentale” etc. ar constitui o condiție și un aspect esențial al literaturii universale. Dar, în ce sens? Se poate înțelege prin „universalitate” numai existența unor unități literare continentale, ca expresie a unor anumite forme de specific regional?

S-a combătut, și pe drept cuvînt, concepția conform căreia literatura universală s-ar reduce doar la Europa și la anexele sale spirituale. Este o situație, și teoretic și practic vorbind, depășită. Dar ea a avut, în trecut, rațiunile sale istorice. Atunci cînd Goethe spunea, nu fără oscilări, „literatura universală este cea europeană” (Fritz Strich, op. cit. p. 29), el înțelegea de fapt că, deocamdată, condițiile universalității

literare nu sînt realizabile decît în Europa: traducerile, contactele literare, circulația scriitorilor nu sînt posibile, pentru moment, decît pe continentul nostru. Dar că el avea în vedere și literaturile „exotice”, faptul este în afară de orice îndoială. Deasemenea, atunci cînd G. Mazzini (*D'una letteratura europea*, 1829) apoi F. Brunetière, K. Vossler, T. S. Eliot, E. R. Curtius și mulți alții vorbesc despre „literatura europeană” ca un întreg organic, ei au în vedere o serie de realități incontestabile: unitatea creației folclorice, migrația de teme și motive, unitatea latină a Evului-Mediu, creștinismul, tradiția clasică greco-latină comună etc.

Toți acești factori de unificare, și în primul rînd limba latină, joacă fără îndoială un rol însemnat. Dar definiția globală, a „literaturii europene”, rămîne în continuare fragmentară. Și, în plus, întemeiată pe factori secundari, infra-estetici. Este totuși un adevăr că în stadiul actual al studiilor literare comparatiste, prima etapă spre constituirea istoriei literaturii universale o formează încă istoria literaturii europene. Concluziile congresului de la Belgrad al Asociației internaționale de literatură comparată (29 august - 5 septembrie 1967) sînt în această privință edificatoare, (cf. *Acta litteraria*, 1-2/ 1968, p. 184-189).

6. Dacă unitatea spirituală, pe baze regionale, este greu de dovedit cu mijloacele istoriei literare clasice sau comparate, întrucît toate zonele spirituale bine individualizate tind să se concilieze și să fuzioneze în conceptul de artă literară, nu același lucru se poate spune despre realitatea obiectivă a schimburilor literare. În această accepție (calchiată după noțiunea economică a pieții unice de schimb, de unde și apariția noțiunii în *Manifestul comunist*), literatura universală devine comunitatea internațională a schimbului de valori. Unitatea spirituală organică face loc unor fenomene de dependență și solidaritate literară, clasificabile în două mari grupe :

a) Privite în extensiune, la suprafață și sub raport strict material, schimburile literare iau calea cointeresării, prin acte de cunoaștere și informație literară reciprocă. Autorii, operele, ideile și procedeele literare circulă în diferite sensuri, ca urmare a curiozității, nevoii de noutate, influențelor literare și extra-literare, mereu sporite. Volumul, intensitatea și eficacitatea lor este determinată de necesitățile, exigențele și restricțiile fiecărui moment istoric al zonei spirituale respective. Tendințele lumii moderne impun, în ciuda tuturor obstacolelor posibile, intensificarea maximă a acestor schimburi.

Condiția de bază, cât și mijloacele, au rămas în esență aceleași ca pe timpul lui Goethe, care le-a indicat cu o excepțională intuiție. Mai întâi, „înlesnirea comunicațiilor”, apoi intensificarea traducerilor, prin care „legăturile dintre națiuni pot să se exprime în modul cel mai limpede” (scrisoarea către Carlyle, 1 ian. 1828). Traducerile formează un foarte bun mijloc de educație literară între autori, traducători și cititori. Studiile literare, schimbul de idei între cercurile literare și științifice (după modelul Weimar), călătoriile în străinătate ale scriitorilor fac parte din aceeași politică a „literaturii universale”. Ea este înscrisă azi nu numai în practica curentă, dar și în programul unor numeroase organisme și asociații internaționale. Un teoretician ca Fritz Strich subscrie întru totul la această goetheană „aruncare de punți literare” între națiuni, prin schimb de bunuri spirituale, comerț ideal între popoare”, în cadrul unei „piețe literare mondiale”, (op. cit. p. 17). Numai că, în acest înțeles, noțiunea rămîne prea empirică, prea practică. Determinarea estetică face loc frecvenței și sociologiei schimburilor literare.

b) Există însă și o altă interdependență, mult mai profundă, care se consumă la un nivel strict estetic - literar. Este fenomenul influențelor și relațiilor reciproce între literaturi, una dintre constantele literaturii universale, verificată încă din antichitate. Nu există literaturi izolate, nici ziduri chinezești. Între literaturile lumii se constată un proces permanent de osmoză, o interacțiune inevitabilă, tradusă prin fluxul curenților, programelor, ideilor și procedeele literare, prin totalitatea elementelor transmisibile (tipuri, teme, motive, tehnici literare etc). Realitatea acestor fapte este atît de evidentă și de impunătoare încît, pentru mulți, studiul literaturii mondiale se reduce numai la inventarul și analiza acestor elemente comune, în permanentă migrație. Concept totalizant, literatura universală procedează, mai ales în acest caz, prin totalizare, prin unificare și deci prin estomparea și absorbirea reliefului individual al operelor. Este viciul de bază, atît al concepției, cât și al metodei, efectiv utile doar în măsura în care definește un fundal, un cadru de diferențiere, și nu unul de omogenizare.

Dacă adevăratul comparatism are în vedere sublinierea specificului estetic al operelor, finalitatea literaturii universale - studiul comparat al literaturilor ca unități naționale - nu poate urmări decît evidențierea, prin contrast, a specificului fiecărei literaturi în parte. Obiectivul este definirea diversității, nu a identității, a particularităților

naționale, nu a notelor universale. „Cu cât cunoști mai bine literaturile străine, cu atât mai mult înțelegi caracterul specific al literaturii naționale”, recunoaște și un „comparatist” ca Jean Hankiss (*Littérature universelle?* în *Helicon*, nr. 1-2/1938). Or studiul documentat al acestor interrelații dialectice nu este posibil decât în interiorul unor repere universale, de explorat în cercuri concentrice, din ce în ce mai largi.

7. În baza acestor realități, deschiderea spre universalitate a literaturilor naționale nu mai poate fi, în nici un caz, negată. Ea reprezintă un fenomen obiectiv, o notă fundamentală a conceptului. Dar trebuie făcute o serie de noi distincții între: universalitatea de fapt (cunoaștere, relații și influențe literare reciproce) și de esență (intrinsecă, virtuală); între procesul istoric al deschiderii spre universalitate și tendința imanentă care împinge în aceeași direcție; între universalitatea de substanță și fenomenul empiric, pur practic, al difuziunii în timp și spațiu. De unde oscilări frecvente, generatoare de nu puține confuzii și chiar de „mituri”, dintre care cel mai exagerat merge pînă la anunțarea dispariției progresive a literaturilor naționale.

8. Tendința de universalizare latentă sau programatică a literaturii nu înseamnă însă nici proces unic de dezvoltare, nici ștergerea granițelor dintre literaturile naționale, absorbite într-un conglomerat abstract și fără identitate.

Existența fenomenelor de paralelism, sincronicitate, influență, asimilare, difuziune este neîndoielnică. Dar niciodată curente literare internaționale, schimbul de idei și, în genere, de teme, motive și procedee literare, răspîndite pe o arie oricît de vastă, n-au avut și nu au legătura strînsă, interdependența funcțională organică, atât de caracteristică literaturilor naționale, a căror ființă are oricînd și oriunde un caracter de totalitate, chiar de structură. Nedovedită este și teoria convergenței crescînde a literaturilor lumii, în jurul unui „ideal” și „metode” unice de creație, recomandate ba chiar comandate și dirijate dintr-un centru mondial unic. Astfel de ipoteze, lansate în baza unor „legi” imaginare, au un caracter utopic și dogmatic învederat (Jan Mukarovsky, *Obligations de la science littéraire envers la littérature mondiale contemporaine*, în *Acta litteraria*, V, 1962).

Nici o literatură din lume nu-și poate pierde „specificul”, cristalizare a unor factori unici, ireductibili (limbă, tradiții istorice și estetice, cadru social-istoric propriu etc). Din care cauză, nu mai puțin iluzorie, total neconformă cu realitatea faptelor, este și topirea literatu-

rilor într-o pastă omogenă, prin desființarea oricăror bariere naționale. Dar chiar dacă toate frontierele politice ar fi abolite (ipoteză pur abstractă), granițele spirituale își păstrează în continuare eficiența. Și aceste bariere spirituale sînt cele mai puternice și stabile. Dimensiunea universală a literaturilor naționale presupune în mod obligator particularizarea națională. Umanitatea nu poate fi gîndită, înțeleasă și realizată concret, decît numai prin interiorizarea și esențializarea fondului original al fiecărei literaturi.

9. Un izvor de neclaritate este și confuzia, nu mai puțin gravă și frecventă, între universalitatea-efect și universalitatea-cauză, iar în cîmpul acesteia din urmă, între cauzalitatea intrinsecă și extrinsecă a universalității literare, studiată de obicei doar prin metode istorice. Deschiderea spre universalitate a literaturii corespunde, fără îndoială, și unui proces istoric, determinat de cauzalități precise, bine identificate. Dar totul se reduce la aspecte de suprafață, extensive. Impulsul decisiv rămîne cel interior și el germinează în toate conștiințele literare, de larg orizont, care se ridică la contemplarea universului, dincolo de barierele strîmte, infatuate și suficiente, ale regionalismelor de orice speță. Goethe, mai ales, a dat expresie memorabilă acestei aspirații profund umaniste, în convorbirea sa vestită cu Eckermann, cînd folosește și expresia, azi consacrată, de *Weltliteratur* (*Gespräche mit Goethe*, 31 ian. 1827). Întrucît poezia, se știe, este un bun comun al întregii omeniri: ... „Nu e cazul să te crezi cine știe ce numai fiindcă ai scris o poezie bună. Se înțelege însă că, dacă noi germanii nu privim și dincolo de țarcul strîmt al hotarelor noastre (s.n.), nimic nu e mai ușor decît să cădem și noi în această înfumurare pedantă. Iată de ce îmi place să privesc și ceea ce se întîmplă la alte națiuni și să sfătuiesc pe fiecare să facă la fel cu mine. Literatura națională nu vrea să zică prea mult în zilele noastre; acum e epoca literaturii universale și fiecare dintre noi trebuie să contribuie ca această epocă să se instaureze cît mai curînd” (s.n.).

Este o adevărată declarație de principii, un mic „manifest” în favoarea interdependenței literare inevitabile, moderării amorului propriu național, bunei igiene spirituale prin conștiință literară universală, ca expresie a unui fond adînc de sociabilitate și comunicativitate umană. Căci, în ultimă analiză, „literatura universală” constituie o formă de dialog spiritual, o „convorbire între națiuni”, cum spune același Goethe. El știe că „fiecare literatură închisă în sine însăși se

plictisește, dacă nu se reîmprospătează prin participare la bunurile străinătății” (cf. Fritz Strich, op. cit., p. 34, 56).

Semnele acestei „plictiseli” apar, în Europa, încă din secolul al XVIII-lea, de mare vocație cosmopolită. Motiv pentru a vedea în „orizontul literar”, mult lărgit, al lui Goethe, Voltaire, La Harpe - printre conștiințele cele mai deschise ale epocii - prima formă a ideii de literatură universală. Cultura literară europeană, de esență clasică, excludea într-adevăr literaturile care nu corespundeau acestui „gust”: engleză, simbolizată mai ales prin Shakespeare, nordică, exotică, folclorică, orientală etc. Acestei îngustimi romantismul, profund universalist în aspirațiile sale (Fr. Schlegel îl va defini chiar „poezie universală”, *Athenaeum Fragmente*, 116), vine să-i dea lovitura de grație, prin îndepărtarea oricăror dogmatisme naționale și estetice. În conceptul de literatură europeană încep să intre deopotrivă literaturile din „nord” și „sud”, precum la Doamna de Staël (*De la littérature*, I, ch. XI, 1800). Pentru ca Simonde de Sismondi (op. cit., 1819) să formuleze un program de studiu cum nu se poate mai în spiritul lui Goethe: „Am încercat să apreciez meritul real al acestor scriitori și să fac să fie gustați îndepărtînd prejudecățile naționale care ar putea să ne facă insensibili la frumusețile unei poezii deosebite de a noastră”.

Substratul său estetic este limpede: abolirea absolutismului clasic și, în genere, a oricărui dogmatism; evadarea din cercul exclusivist al literaturii naționale; relativizarea și universalizarea frumosului literar; sporirea considerabilă a receptivității literare, împinsă pînă la principiul cooperării literare internaționale, cu multiple binefaceri, printre care și a „corectării” reciproce (idee exprimată de asemenea de Goethe, tot într-o convorbire cu Eckermann, 15 iulie 1827).

În spatele acestor izvoare estetice sta fondul ideologic universalist al secolului al XVIII-lea; cosmopolit, tolerant, umanitarist (substratul masonic-iluminist al concepției lui Goethe este indiscutabil), pacifist, preocupat de apropierea și prietenia dintre popoare, de stabilirea relațiilor de bună vecinătate, de „schimbul intelectual liber”. Herder amintise și el de existența „spiritului general european”, de „comunitatea activă a Europei”, de „intensificarea activității comunitare a popoarelor, de „Humanität”. Înaintea lui Goethe vorbise de asemenea de *Volkspoesie*, de *allgemeine Weltpoesie* (este chiar conceptul de „literatură universală”), de poezie „bun al popoarelor și al lumii, un bun comun al umanității” (cf. Fritz Strich, op. cit., p. 27, 51-66,

371). Conștiința forțelor internaționale care apropie literaturile naționale, condiție esențială a constituirii literaturii universale, este deci foarte vie în secolul al XVIII-lea. La rîndul său, romantismul va teoretiza și realiza un adevărat caleidoscop literar al universului.

Totalitatea acestor impulsuri, tendințe și izvoare explică apariția, formarea și generalizarea conceptului de literatură universală, rațiunea sa obiectivă, extrinsecă. Nu însă și rațiunea sa fundamentală, care stă, în ultimă analiză, în însăși ideea de universalitate literară.

10. Adevărata, profunda, eterna universalitate a literaturii este substanțială, expresie a fondului său original și universal de umanitate. Ori de cîte ori literatura devine simbolică și semnificativă pentru ființa omului, în totalitatea existenței, tendințelor și aspirațiilor sale, dincolo de timp și spațiu, condiția și vocația universală a literaturii este realizată. Această universalitate de esență depășește orice „universalitate” prezentă, antumă sau postumă; orice „universalitate” retrospectivă sau retroactivă; ori o „universalitate” spațială sau temporală. Ea impune ca substrat al conceptului, ideea de etern și general omenesc, cu multiple particularități și variațiuni individuale. Căci procesul este dialectic, participarea la universal fiind nu numai posibilă, dar și necesară prin proiecție și transcendere, care absoarbe în aceeași sevă întreaga abundență de aspecte ale particularului, individualului, singularului.

Iată de ce deschiderea spre universalitate a literaturii nu echivalează cu „supranaționalitatea” și, cu atît mai mult, cu omogenizarea abstractă a literaturilor naționale. Pentru a nu mai aminti de constituirea literaturii „europene” sau „universale” prin desnaționalizarea literaturilor existente, idee total neîntemeiată, pe drept cuvînt respinsă pînă și de cele mai (aparent) „cosmopolite” și „internaționaliste” spirite, ca André Gide (și alții). Dimpotrivă, „numai naționalizîndu-se o literatură își găsește locul în umanitate” (*Incidences*, 1924). Deoarece: „Nici o operă de artă n-are semnificație universală, dacă n-are mai întîi o semnificație națională; n-are o semnificație națională, dacă n-are mai întîi o semnificație individuală” (*Nouveaux pretexts*, 1965). Vladimir Streinu, între alți critici români, va formula aceeași idee: „Prima formă, așadar, de participare a unei țări la ceea ce numim literatură universală este originalitatea națională” (*Valoarea clasică a literaturii române*, în *Secolul 20*, nr. 12/1966).

Această „originalitate” constituie o stare de fapt, o virtualitate, care se actualizează prin toate creațiile autentice ale literaturii noastre.

Din care cauză, prohibițiile, măsurile de profilaxie sumară sînt fără sens, deși Goethe însuși (amănuntul poate oferi subiect de meditație) se opune - în felul său - influențelor nedorite, care alterează spiritul națiunii, limba, fenomen vital, originar.

11. În același timp, literatura este și se proclamă universală nu numai prin această substanță exterioară și interioară, stare de fapt, în limitele precizate. Nu mai puțin reală este și conștiința universalității care o animă, sub forma unui ansamblu de tendințe întrunite în idealul universalist al literaturii, noțiune opusă atît cosmopolitismului apatrid, cît și reveriilor nebuloase ale umanității abstracte. Aspirația fundamentală este mesajul inteligibil întregii umanități, adresat în limbaj propriu, fără abdicări de la personalitatea umană, civică și patriotică a scriitorului. Poetul dă semnificație universală versurilor sale și îndreaptă, precum Walt Whitman, un *Salut au Monde!*, unde este vorba și despre „Valahi”. Supremul mesianism al scriitorului devine atunci adîncirea, afirmarea și dezvoltarea fondului comun de umanitate, propriu ființei tuturor creatorilor. Cînd ajunge la maturitate teoretică, el îmbracă un număr de principii specifice:

a) Afirmarea unității culturale și literare a lumii, spațiu spiritual comun tuturor literaturilor, în interiorul căruia circulația și schimbul valorilor literare să fie nu numai posibilă și necesară, dar și stimulată. Goethe îl definea prin patru atribute esențiale: „preluare” (*etwas Annehmliches*), „reciprocitate” (*etwas Wiedernüstiges*), „demn de imitație” (*etwas Nachahmenswertes*), „evitarea antagonismelor” (*etwas zu Meidendes*). Promovarea unor „idei comune tuturor națiunilor” intră cu atît mai mult în programul unor importante organisme literare și culturale internaționale actuale: P.E.N. Club, Comunitatea europeană a scriitorilor, U.N.E.S.C.O. etc. Nu poate fi trecut cu vederea faptul că Radu Ionescu profesa astfel de idei, la noi, încă din 1861: „Cînd critica va izbuti să facă cunoscute tuturor deosebitele literaturi, mișcarea generală între idei, va pregăti și va forma unitatea spiritului omenesc” (*Principiile critice*).

b) Atributul suprem al acestei unități spirituale este sincronizarea, participarea la același spirit al timpului, conștiința corespondenței spirituale între scriitorii contemporani (*Zeitgenossen*), din toate țările și de toate naționalitățile. Apartenența la același moment spiritual dă un conținut ideologic concret aspirației abstracte spre universalitate. Fritz Strich (op. cit. p. 23-24), și după el Tudor Vianu, dau importanța cuvenită acestei tendințe.

c) Conștiința unității în diversitate implică egalitatea tuturor literaturilor lumii, prin echivalarea tuturor realizărilor estetice superioare, cu păstrarea diferențierilor de stil, tradiție, specific etc. Umaniștii, unii poeți ai Renașterii ca Ronsard (*A la muse*), ideologii secolului al XVIII-lea, ce-și găseau corespondenți în Confucius, Goethe, bineînțeles, pentru care lectura unui roman chinez constituia un argument că „oamenii gîndesc, se îndeletnicesc și simt aproape la fel ca noi” au cultivat tocmai acest sentiment al egalității și confraternității universale. În interiorul „patriei extinse” care este literatura universală nu există nici limbi, nici literaturi, nici culturi privilegiate. Comparatismul bine practicat, care poate demonstra oricînd că, în timp ce Evul Mediu japonez producea opere de finețea însemnărilor pe pernă ale doamnei Sei Shonagon, Evul Mediu european se afla în plină barbarie, moderează infatuarea națională sau continentală, restabilește echilibrul în favoarea creațiilor de pretutindeni. Națiunile, și deci și literaturile, cum spunea și Toma Nour, eroul lui Eminescu: „nu sînt decît nuanțele prismatice ale omenirii”, de valoare și calitate sensibil egală.

d) Solidaritatea spirituală, în timp și spațiu, este urmarea directă a conștiinței unității. Scriitorii se simt confrăți, prin participare la același act artistic, cetățeni ai unei singure „republici a literelor”, guvernată de o constituție unică, nescrisă, a drepturilor și datoriei creației. Aceeași comuniune se realizează și retrospectiv, prin solidarizare permanentă și selectivă cu operele trecutului, prin integrarea și participarea tuturor scriitorilor la aceeași tradiție, gîndită ca o unitate, în desfășurare și amplificare continuă.

e) În cadrul acestui spațiu universal, toate literaturile sînt chemate să coexiste, să se apropie, să se deschidă una alteia, să dea dovadă de înțelegere și receptivitate reciprocă. În accepția lui Goethe conceptul avea și o nuanță de cordialitate și sociabilitate literară, actuală și azi. Nu este vorba numai de cunoaștere și regenerare în sensuri opuse, ci și de instaurarea unui spirit de colaborare, a unui climat sociabil de bunăvoință, în cadrul aceleiași comunități mondiale (*gesellschaftlich zu wirken*, cf. Fritz Strich, op. cit., p. 370-371). Nu fuzionare, ci cooperare internațională în baza unor aspirații comune, armonizate. Unii din primii comparațiști ai secolului trecut, ca Philaret Chasles profesau tocmai o astfel de concepție.

f) Concluzia practică este mesajul conciliant, tolerant, pacifist și umanist al literaturii, adresat tuturor popoarelor lumii, așa cum procla-

mă același Goethe și în finalul poeziei sale postume *Weltliteratur*. Națiunile trebuie să învețe să se tolereze (*dulden werden*), să-și potolească instinctele agresive, să-și arbitreze conflictele în cadrul „consfăturii mondiale” (*allgemeinen Weltberatung*) care este literatura mondială. Goethe era convins (scrisoare din 27 ian. 1827!) că națiunile înclină efectiv spre această antantă cordială, în vederea căreia ar face pași pașnici, conduși de imaginea ideală și educativă a literaturii universale! Așa cum polemicele literare ar dispărea într-o atmosferă de liniște, obiectivitate, claritate, nepărtinire și viziune de ansamblu, tot astfel popoarele ar putea să-și lichideze conflictele dacă ar izbuti să se ridice la această perspectivă superioară.

Cum vedem, conceptul de literatură universală devine nu numai cheia de boltă a dezvoltării spirituale a omenirii, dar și panaceu politic, infailibil! Idealizarea conceptului, în acest stadiu suprem al definiției sale, este evidentă.

BIBL.

O bibliografie a teoriilor și studiilor fundamentale de literatură universală la Fernand Baldensperger - Werner P. Friederich, *Bibliography of Comparative Literature*, New York. Russel and Russel, 1960, p. 7-8; Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, 2e Auflage, Bern, Franke Verlag, 1957; Jacques de Lacretelle, *Dangers d'une littérature internationale*, în *L'écrivain public*, Paris, Gallimard, 1936; Joseph Remenyi, *The Meaning of World Literature*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, IX, 3, 1951 ; W. M. Jirmunski, *Conceptul de literatură universală*, în *Secolul 20*, nr. 7/1962; Julius Dolansky, idem, în *Secolul 20*, nr. 9/1962; R. M. Samarin, idem, în *Secolul 20*, nr. 10/1962; idem Goethe și ideea de „literatură universală”, Formarea ideii de literatură universală în prima perioadă, în *Studii de literatură universală și comparată*, Buc, Ed. Ac, ed. 2-a, 1963; N. I. Popa, *Conceptul de literatură universală*, în *Secolul 20*, nr. 11/1962; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, idem, în *Secolul 20*, nr. 12/1962; Marginalii la „conceptul de literatură universală”, în *Secolul 20*, nr. 5/1963; Al. Dima, *Conceptul de literatură universală în Conceptul de literatură universală și comparată*, Buc, Ed. Ac, 1967.

În *Iașul literar*, XX, nr.5, 1969, p. 51-58.

MODELUL LITERAR. ÎNCEPUTURILE MODELULUI LITERAR

Principiul de bază: ideile literare sînt opere duce la concluzia că aceste „opere” pot fi modelate. Modalitatea de a exista a ideilor literare este, în concepția noastră, *modelul*. Operația fundamentală a criticii ideilor literare, care se cere bine înțeleasă, deoarece ea oferă „cheia” întregii metode, constă într-o acțiune de modelare. Noi identificăm, studiem și definim ideile literare sub formă de „modele” ideale, teoretice, de un tip special, de precizat cu toată claritatea. Punctul de plecare este oferit, bineînțeles, de teoria actuală a modelelor teoretice, adaptată, reformulată și îmbogățită în funcție de noul său obiectiv: ideea literară. Adevărul este că nu există însă nici o teoretizare și aplicare sistematică a teoriei modelelor în domeniul ideilor literare. Noua metodă urmează a fi „inventată” și demonstrată în toate articulațiile sale. Trebuie precizat de la început că nu poate fi vorba în nici un caz de o simplă aplicare a unui model pilot existent, lingvistic, logico-matematic etc., în sfera ideilor literare, ci de a propune o metodologie fundamental inedită (măcar în intenție), într-o perspectivă hermeneutică. Ideea literară „se face”, se lasă construită, modelată, pe parcursul unui traiect hermeneutic, definit el însuși în cadrul și pe durata acestei operații.

Fundamentarea hermeneutică a întregii operații este nu mai puțin importantă, deoarece numai ea legitimează o serie de procedee la prima vedere paradoxale: 1) constituirea și cristalizarea progresivă a teoriei modelului ideilor literare din și prin totalitatea antecedentilor istorici; 2) recuperarea sistematică a întregii „preistorii” a modelului ideilor literare, începînd cu formele cele mai clasice și embrionare; 3) considerarea acestor „recuperări” ca virtualități și anticipări latente a întregii noastre construcții; 4) reformularea, redefinirea și sintetizarea totalității elementelor recuperabile în perspectiva definiției adoptate, care „absoarbe” o întreagă „tradiție” și „istorie”. Modul însuși de a ființa al ideilor literare în istorie se produce numai prin intermediul modelelor constituite istoric. Preocuparea permanentă va fi prin urmare demonstrarea posibilității modelării ideilor literare, situarea acestei modelări într-o perspectivă istorică, descoperirea progresivă de elemente tot mai apropiate noțiunii noastre de model al ideilor literare.

Ceea ce implică punerea metodică în lumină a tuturor antecedentilor care presupun, implică, anticipă, au vocația latentă a deschiderii (virtuale) spre sistematizarea, schematizarea, tipizarea și formalizarea ideilor literare. Vom vedea cum numeroase note revin, reapar, „se repetă” în permanență, prin participare la același proces de recurență și circularitate.

Ideea de „model” nu iese din neant, sau printr-un *deus ex machina*, precum Junona din capul lui Jupiter. Ba are un număr de precursori iluștri, care se înscriu într-o lungă și puternică tradiție tipologică, de unde selectează, asimilează și integrează o serie întreagă de elemente. A reconstitui această „ereditate” teoretică reprezintă în același timp un act demonstrativ și constructiv-hermeneutic, specific însăși esenței metodei noastre.

Nucleul sau „etimonul” modelului trebuie căutat, fără îndoială, în noțiunea de veche tradiție logică, retorică, juridică și teologică a locurilor comune (*topoi koinoi*, *loci communes*), intrată în toate limbile europene de mare circulație (*lieux communs*, *Gemeinplätze*, *common places* etc). Analiza istorică și semantică, în adâncime, a acestei noțiuni nu intră în preocupările noastre, cu atât mai mult cu cât ea a fost întreprinsă. Ceea ce nu exclude, bineînțeles, posibilitatea unei noi „lecturi” din punctul nostru de vedere, care să scoată în relief un număr de aspecte și să lase în umbră sau să ignore total altele.

Sub raport metodologic *locus communis* semnifică în linii generale ideea de metodă, tehnică, normă, instrument de cercetare, *ars iudicandi*, precum în logică și retorică, discipline unde tinde să se confunde cu silogismul dialectic și retoric (Aristotel, *Ret.*, I, 2, 1358a). Accepție foarte importantă, destinată unui mare viitor, deoarece consacră valoarea operațională, euristică și - prin extensiune - hermeneutică a tehnicii „locului comun”. Tradiția antică este continuată în același sens de Renaștere și Umanism. Unii teologi ai Reformei, precum Melancton, vorbesc de *hypotyposes theologie*, iar în pedagogie de „punctele precise” (*loci*), de „principiile de bază”, „exacte”, ale oricăror „discipline”. Teoria actuală a modelului va regăsi, prelua și mai ales dezvolta aceeași funcție euristic-instrumentală.

Nu mai puțin însemnat este aspectul categorial, tipologic, al „locului comun”, util oratorilor, juriștilor, retorilor: categorii de argumente, dovezi (*Ret.*, II, 18, 1391b), *sedes argumentorum* (Cicero, *Top.*, II, 2), Quintilian, *Inst. Or.*, X, 10, 20), tipuri și teme de

demonstrații. La acest nivel, noțiunea tinde să se confunde nu numai cu ideea-tip, dar și cu mecanismul producerii de dovezi-tip, argumente-tip, propoziții-tip (*propositiones*), cu finalitate logico-juridică, apoi retorică. Premisa formalizării este și ea inclusă: *locus* este „locul” respectiv, „cadru”, „forma” unde argumentele necesare pot fi găsite și folosite.

Atributul de *communis* atrage și el atenția prin caracterul său de generalitate și universalitate. Originar, *locus communis* înseamnă de fapt „izvor comun”, deci ascendență comună, de natură a transmite și impune totalitatea unor note colective de proveniență și direcție unică. De unde și nuanța de *communis*: grup de argumente convergente de același tip, utile demonstrației unei teme. Notă care deschide perspectiva ansamblurilor și structurilor generale, coerente și sistematice. Modelarea ar fi imposibilă fără existența și recunoașterea unor note teoretice comune (constante, permanente, recurente etc).

Vocația tipologică a „locurilor comune” implică în același timp ideea de inventar, tabel, colecție, urmată de necesitatea clasificării întregului material adunat. Toate tratatele de topică dau liste de *loci*, *collectiones argumentorum*, *index locorum*, care presupun un criteriu și o metodă de clasificare. În faza actuală, modelul „colecționează” în mod analog totalitatea notelor comune pe care le recunoaște și le integrează mecanismului său de funcționare, în baza unui criteriu specific de identificare și selecție.

Inventarierea și clasificarea presupun la rîndul lor descrierea, ceea ce vechea teorie a „locului comun” preconizează: *rem per locos describere*. Este vorba de o descriere analitică a notelor esențiale. Definiția filozofului va fi așadar: om care urmărește înțelepciunea, de o anume specie (stoică, epicuree), cu accidente tipice: dispreț al lucrurilor terestre și al plăcerilor etc. Echivalentul lui *locus* (în această accepție) este noțiunea actuală de *constantă*, consubstanțială modelului. Asimilare extensivă cu atât mai legitimă cu cît este vorba de o descriere-tip, de elemente-tip, printr-o operație de generalizare și amplificare.

În sfîrșit, „locurile comune” sînt permutabile și recurente, note esențiale ale modelului ideilor literare. Pe de o parte, argumentele-tip pot fi aplicate, „transferate” (Cicero, *De inv.*, 2, 48: *quae transferri in multas causas possunt*), unor numeroase cazuri, probleme, demonstrații particulare. Pe de alta, caracterul comun și posibilitatea de utilizare repetată implică recurența, fenomenul repetiției inevitabile, verificat și în domeniul ideilor. Acest aspect însemnat este menționat și

de critica modernă (*recurrent common places*). Continuitatea vechii terminologii este în ea însăși semnificativă.

O altă particularitate, nu mai puțin remarcabilă, este echivalența, omologia sau sinonimia. Foarte apropiată și uneori chiar identică ori suprapusă peste *locus communis* este noțiunea de *topos*, *topoi*, de aceeași proveniență logică, dialectică, juridică, retorică etc. De unde nu numai posibilitatea transferului terminologic dar și semantic, de-a lungul întregii istorii a celor două concepte, asociate pînă la identificare.

Și mai semnificativă din punctul nostru de vedere este raportarea la noțiunea tradițională de *arhetip*, acceptarea deschisă a acestei perspective și dezvoltarea sa în funcție de noile obiective. Nu ne vom ocupa în cadrul de față de marea carieră în epoca modernă a arhetipului, în psihanaliză, antropologie, istoria religiilor, estetica și critica literară, unde inspiră vaste anchete ale domeniului „imagar” (Gaston Bachelard - Gilbert Durand), o adevărată arhitipologie generală a miturilor, simbolurilor și imaginilor poetice. Ne va reține doar dubla vocație - literară și teoretică - a arhetipului, caracterul său tradițional, generator de structuri originare, preformative. Reprezentări ale inconștientului colectiv, unde s-ar depozita sub formă de rezid *residua* totalitatea experiențelor ancestrale, arhetipurile sînt imaginile primordiale, universale, „etern”, comune, ale umanității, transmisibile întregii activități psihice și creatoare. Aceste rădăcini psihologice abisale, trans-istorice, factori de continuitate, stabilitate și permanență spirituală, sînt prin definiție coercitive, adevărate „tipare”, „matrici” infrastructurale.

Aplicațiile teoriei arhetipurilor în domeniul esteticii și criticii literare, deosebit de interesante, devin utile demonstrației noastre în măsura în care opera literară poate fi încadrată într-o formă primordială atît de pură și tipizată încît convertirea într-o categorie teoretică (idee, prototip, *pattern*, model etc) să devină posibilă. Operația a fost întreprinsă sub raport genetic, categorial-tematic, tipologic, de o întregă „critică arhetipală”, „antropologică”, *myth criticism* etc. *Toposforschung*, la rîndul său, își revendică și o fundamentare arhetipică. În schimb, dezvoltarea analizei în sensul precizării calității de „model” teoretic virtual al arhetipului n-a fost încă încercată sistematic și cu atît mai puțin aplicată ideilor literare. Dacă există arhetipuri literare, există - fără îndoială - și arhetipuri teoretico-literari. În această direcție urmează să se îndrepte și atenția noastră.

Unele indicații de semantică tradițională pot oferi un bun punct de plecare. Arhetipul, chiar de la primele sale accepții, are sensul unui sinonim sau al unei perifraze explicative pentru *eidos*-ul platonician. Este o *Idee*, un „model al naturii eterne” (*Timeus*, 38b), noțiune ambiguă, cu semnificație ambivalentă: orice idee are sau se revendică de la un arhetip, orice idee este sau devine arhetipul unui model. Prin extensiune, orice idee poate avea o dublă funcție arhetipală: produsul unui arhetip (efect), generatorul unui arhetip (cauză), ca „model” *in statu nascendi* al unei serii. Fără îndoială, la acest nivel, toate noțiunile (arhetip, Idee, model) păstrează încă un puternic conținut metafizic. Dar prin conceptualizare și abstractizare începe să se producă o disociere hotărâtoare de tipul esență/aparență, ontologie/fenomenologie. Exegeza actuală distinge, de altfel, între *idee=representare arhetipală* și arhetipul în sine, cu care nu se confundă, pe care doar îl ilustrează, îl concretizează. Ca reprezentare, arhetipul poate deveni o simplă realitate conceptuală, prin convertirea notelor sale caracteristice (universalitate, permanență, esență etc), în attribute pur teoretice.

Această reformulare deschide noi perspective studiului ideilor literare. Dacă există constante, imagini-tip și arhetipuri ai universului imaginar - „ideile” însăși avînd sau instituind propriile lor arhetipuri - de ce conceptele și definițiile literare n-ar putea să derive sau să se încadreze în structuri arhetipice asemănătoare? Dacă universul literar are propriii săi *patterns*, de ce universul teoretic al literaturii nu i-ar avea pe ai săi? Orice idee literară definește, ilustrează și reface un model de tip arhetipic, înscris *ab originem* chiar în „etimonul” său teoretic, care-i prescrie și premodelează - o dată pentru totdeauna - evoluția ulterioară. În felul acesta, în orice idee literară este implicată întreaga sa istorie viitoare. Fiecare idee literară apare și se dezvoltă în cadrul unei structuri date, generată de *radix*-ul său specific, conform propriilor „legi”, fixate de pseudo-codul său genetic. Metafora militară a „avangardei”, de pildă, ca expresie a unui fenomen literar potențial, îi determină un singur sens de înaintare, o direcție unică, un număr de tendințe și reacțiuni specifice, obligatorii. Toate dezvoltările unei idei, la prima vedere chiar aberante, pot fi în acest mod restituite unui „model” original, care nu face decît să le anticipe și să le prefigureze. Se poate deci presupune, în mod cu totul legitim, că spiritul și conștiința literară evoluează și se reface numai în cadrul propriilor sale arhetipuri, pe care le redescoperă și-i reactualizează obiectiv și în perpetuitate.

Se întreve, deci, cu ușurință, în ce sens arhetipul prefigurează constituirea modelului teoretic al ideii literare. Mai întâi prin caracterul său „coercitiv”, analog apariției și intervenției arhetipului în opera literară, cu sau fără voia autorului, în mod genuin, organic. Modelul impune ordinea sa riguroasă „totalității” ideilor literare pe care le poate încadra și organiza. Operație identică funcției totalizatoare a arhetipului, capabil să cuprindă și să domine totalitatea valențelor și virtualităților sale. Apoi, prin identitatea constantă a arhetipului, generatoare de imagini, simboluri, mituri la fel de constante, adevărate „engrame” ale spiritului colectiv. Ceea ce în planul ideilor literare determină recunoașterea existenței prototipurilor literari (în acest sens noțiunea de arhetip apare încă la Dr. S. Johnson, în secolul al XVIII-lea), a constantelor propriu-zise. Pentru a nu mai vorbi de „locurile comune” ale imaginației, ale teoriilor literare, prin omologie terminologică inevitabilă. Repetiția infinită a imaginii primordiale, la rîndul său, este substanțial identică fenomenului de recurență literară, pe care în bună parte îl determină. De altfel, în interpretările mai noi, „arhetip” și „temă recurentă a expresiei literare” devin sinonime. Teoriile lui Lucian Biaga din *Trilogia culturii* despre „categoriile abisale” și „matrice stilistică” sînt de aceeași esență. O frumoasă aplicație a metodei se face în *Spațiul mioritic* (1934), unde se descoperă în imaginea „spațiului uniform ondulat” unul din arhetipurile viziunii românești a lumii și deci și a poeziei noastre populare. Aceeași recurență arhetipală se lasă surprinsă în mod inevitabil și în domeniul ideilor literare. Notabil este și potențialul genetic universal al arhetipului, care face posibilă poligeneza miturilor, topos-urilor de orice categorie, îndepărtarea viziunii îngust pozitivistă a centrului unic, de unde s-ar generaliza prin „circulație”, „influență”, „contaminare”. Același simbol poate să apară simultan sau succesiv, în diferite puncte, fără nici un fel de legătură materială între ele. Ceea ce îngăduie o dublă ipoteză: poligeneza ideilor literare (apariția simultană, independentă, autonomă a aceleiași idei literare în timp și spațiu) și posibilitatea constituirii arhetipurilor multiple ale acestor idei literare, apărute prin generație discontinuă, independentă. Cîte arhetipuri a căror existență poate fi demonstrată, atîtea idei, respectiv modele posibile.

Printr-o relație hermeneutică, al cărui mecanism urmează a fi descris în detalii, arhetipul tinde în unele interpretări actuale nu numai să anticipe, dar chiar să se confunde cu noțiunea modernă de „model

ipotetic”. După această interpretare, arhetipul se identifică cu „modelul ipotetic” al „reprezentării arhetipice”, tradusă în imagini și simboluri obiective, raportul dintre cele două planuri fiind de ordin genetic și analogic. Ideea de „analogie” mai mult sau mai puțin extensivă intră tot mai mult în definiția actuală a arhetipului și, ceea ce este și mai semnificativ, acest principiu al analogiei arhetipice tinde să se aplice și domeniului ideilor literare. „Oglinda” și „lampa” ar constitui, de pildă, conform acestei analogii de esență metaforică, arhetipurile model a două tipuri de creație: „imitație” și „invenție”. La acest stadiu, arhetipul devine un adevărat concept operativ, cu atât mai precis și mai eficace, cu cât este mai „conștient” de propria sa schemă, formulă, doctrină, dogmă. În felul acesta, arhetipul începe să-și determine propria tradiție ca model teoretic. Arhetipul nu este numai o categorie care unifică și încadrează, ci și un principiu activ care propulsează și orientează, cu o aparentă „preștiință” a întregii sale desfășurări viitoare, adevărat impuls aprioric, preformativ.

Concepția noastră despre model ca realitate predominant formală asimilează mai ales această *facultas prae-formandi* a arhetipului, în sens de determinare a condițiilor de constituire și funcționare ca „formă” abstractă, capabilă de a „prinde” totalitatea posibilităților de a-și materializa esența specifică. Analogia cu *pattern of behaviorism*, ca formă globală a instinctului, devine posibilă, în cazul în speță, este vorba de „forma” unor idei literare în plină succesiune și configurare „programată”. Noțiunea de episteme, de spațiu teoretic, epistemologic, în interiorul căruia urmează să se precizeze diferitele forme ale cunoașterii empirice, ilustrează pe alt plan același *a priori* care-și așteaptă doar cristalizarea, în funcție de condiții și etape istorice.

În *Ramuri*, XI, nr. 2, 1974, p. 8.

MODERN (I)

Dificultatea unei bune definiții și metode de studiu a ideii de modern și a sferei sale vine din extrema imprecizie și aproximație cu care este folosită, în genere, această noțiune dintre cele mai haotice din întregul câmp al ideilor literare. Concluziile, falsele sinonimii, ambiguitățile abundă. Cauza esențială este ignorarea celor mai elementare distincții între sensurile adjectivale și substantivale ale lui modern, și a

familiei sale: modernism, modernist, modernitate; între notele genetice, cronologice, „istorice”, ale conceptului și cele esențiale, fenomenologice. Mai ales în cazul acestor noțiuni de mare circulație, o minimă rigoare semantică devine condiția de bază a preciziei, clarității și disciplinei intelectuale.

1. Ca peste tot în astfel de situații, incoerența este de origină etimologică: *modern* derivă din *modernus* (neologism apărut, în sec. VI, în latina medievală la Cassiodorus, Priscianus etc), provenit din *modo*: recent, de curînd, nu de mult, adineaori etc. Cuvîntul trimite la o determinare temporală, istorică, de unde și marea sa relativitate. Căci imediat se pune întrebarea: cît de recent? Cît de nou sau vechi, în raport cu realitatea actuală, avută în vedere? Un poet, posterior lui Eminescu poate fi „modern” față de acesta și totuși „perimat” față de poezii ultimului deceniu. În literatură mai ales, cronologia este foarte ambiguă: a fi „recent”, „nou”, „actual” etc. nu spune mare lucru, dacă ne limităm numai la aceste atribute. Ce trece sau este „modern”, la noi, în 1968, poate fi vechi, perimat, clasic, aiurea. În genere, întreaga literatură occidentală „modernă”, pe care o descoperim acum: reprezintă în apus valori de mult acceptate, clasate. Modernitatea este un produs al istoriei, al accidentelor și barierelor sale, și - bine înțeles - al geografiei. Efect de optică, aparent, convențional, vag. Inevitabil, totuși.

2. Definind o realitate în continuă deplasare (căci „recentul” de azi nu poate fi identic, prin simplă succesiune a momentelor temporale, cu „recentul” de ieri și de mâine), noțiunea de modern respinge reperele cronologice fixe, încă de la apariția lor, jaloanele s-au mișcat și modificat mereu: sub Carol cel Mare, se vorbea de *seculum modernum*, prin opoziție cu vechiul imperiu roman. Apoi, acest secol, „modern” (al IX-lea), înglobat în definiția largă a Evului Mediu, devine, împreună cu întregul veac de mijloc, „vechi”, față de Renaștere. Se acceptă, azi, că formarea geniului „modern” coincide cu declinul Evului Mediu așezat de istorici în secolele XIV și XV. Dar viziunea este eminamente modernă, căci în perioada Querelle-ei, un grup important de scriitori ai secolului XVII se considerau ei „moderni”, în raport cu autorii antici greco-latini. În timp ce azi, aceiași scriitori, cu conștiință foarte „modernă” la vremea lor, sînt cuprinși în categoria foarte generală și cam compromisă a „clasicilor”. Denumirea de „modern” va fi rezervată în continuare doar scriitorilor actuali. Fenomenul se verifică în toate epocile.

Se observă chiar existența unei pseudo-legi a perspectivei literare: sfera istorică a noțiunii de modern tinde să se restrângă în timp, cu cât istoria literară înaintează în ritm mai viu spre epoca prezentă. La început, conceptul se aplică unor perioade și evuri întregi, apoi unor secole, apoi unui singur secol, apoi doar generației ultime, din cuprinsul ultimului secol. În 1875, Edmond de Goncourt afirmă, în prefața la *Renée Mauperin*, că autorii au voit să evoce portretul „tinerei fete moderne”, așa cum „educația... ultimilor treizeci de ani au făcut-o”. Deci, pentru un teoretician al noțiunii de modern din secolul al XIX-lea, noțiunea este aplicabilă doar anilor 1845-1875. Firește, istoricii și criticii literari actuali înfig alte jaloane. Pentru cei mai mulți literatura „modernă” începe cu Baudelaire; pentru alții reperele sînt: Proust, Joyce, Kafka. Între cele două secționări, modernul a făcut un salt de cel puțin cinci decenii. Cît de largi, elastice și aproximative sînt aceste frontiere de pură convenție vede oricine.

3. Același fenomen se verifică și în cuprinsul literaturii române, clasică, premodernă, modernă, modernistă, după momentul și unghiul „periodizării”. În continuarea literaturii române vechi, ar exista o „fază de tranziție spre literatura modernă”, datată de Al. Piru în „primele trei decenii ale secolului al nouăsprezecelea, cînd înregistrăm ultimele manifestări ale spiritului vechi, alături de primele afirmări ale spiritului nou, modern” (*Literatura română premodernă*, 1964). Înaintea sa, O Densușianu, în *Literatura română modernă (1920-1933)*, consideră că Vasile Cîrlova este „cel dinții poet modern”, fixînd același an, 1830, drept începutul noii epoci în literatura noastră. În legătură cu opera lui Gr. Alexandrescu, el vorbește și de „poezia în ascensiune de modernizare”. Trecînd peste coexistența și interferența formulelor literare, atît de specifică literaturii române în secolul al XIX-lea, apariția spiritului modern coincide în orice caz cu primele infiltrări romantice notabile, cu valul de lamartianism și byronism. Dar, se înțelege definiția este valabilă numai pînă la apariția simbolismului, care ia locul vechiului „modernism” romantic, devenit desuet. Aceași soartă este rezervată și simbolismului de către adepții „poeziei noi”, activi încă înainte de 1914, bine constituiți după primul război mondial, cînd momentul 1919 ar aparține, după G. Călinescu, în *Istoria literaturii române* (1941), în întregime Moderniștilor. După E. Lovinescu, am putea defini mișcarea modernistă ca o mișcare ieșită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880” (*Istoria*

literaturii române contemporane, III, 1927). În genere, mișcările noastre literare „moderne” sînt produsul unor imitații fecunde, asimilate, creatoare, unor adaptări cu caracter sincron, sau de recuperare grăbită, tardivă, consecutivă unor perioade de stagnare, izolare și conformism literar. Situația se repetă în bună parte și sub ochii noștri.

Ar fi interesant de stabilit cu precizie cînd apare termenul de „modern” în publicistica noastră. S-ar părea că el are o proveniență didactică, în legătură cu orientarea programelor de învățămînt: „clasică” sau „modernă”? În orice caz, într-un astfel de context (inclusiv cu referiri la faimoasa *Querelle*), D. P. Marțian mînuiește noțiunea într-un articol despre *Instrucțiune profesională* (*Analele economice*, 1861). Îi urmează Titu Maiorescu, de pe poziția opusă, a elogiului „umanităților”, într-o *Disertațiune* din 1863: pentru ce limba latină este chiar în privința educației morale studiul fundamental în Gimnaziu. În 1866, Hasdeu cere o „istorie a literaturii române moderne” (*Ziarele în România*, *Satyrul*, nr. 9). Între 1870-1890, noțiunea se răsîndește, cu o notabilă respingere din partea lui Eminescu, adversar al „artei moderne”, sub care înțelege naturalismul (*Fîntîna Blanduziei*, 4 dec. 1888). Firește, conceptul se bucură de o bună primire în cercul lui Macedonski, și unul dintre discipoli, C. Cantilli, scoate, în 1897, o *Revistă modernă*, din care nu lipsește nici „cronica velocipedică”. La sfîrșitul secolului termenul - cu nuanță încă de „avangardă” - se generalizează, producînd inevitabile polemici și proteste din partea tradiționaliștilor.

4. Accepția imediată și cea mai răspîndită a noțiunii de *modern* derivă din esența sa cronologică: se numește modern tot ceea ce aparține sferei actualității, recentului imediat, prezentului, - cotidianului. Iar prin extensiune, ceea ce datează de curînd, provine sau este specific epocii recente, ultimului timp, sensuri aproximative, care-și capătă întreaga claritate numai prin opoziție cu ideea de antic, clasic, vechi, depășit, etc. Nuanța apare cu maximum de precizie, nu atît în secolul al XVII-lea, în perioada faimoasei *Querelle*, cît în secolul al XIX-lea, odată cu primele manifeste romantice. Pentru Stendhal, „frumosul ideal modern” este inseparabil de aspirațiile omului *d'aujourd'hui* (*Histoire de la peinture en Italie*, ch. CXXIX, 1817). Tot cu referire la plastică, ideea revine pe larg, însoțită de teoretizări și analize, la Baudelaire, în *Le peintre de la vie moderne* (XIII, 1863), care „caută pretutindeni frumusețea... vieții prezente, caracterul a ceea

ce cititorul ne-a îngăduit să numim modernitate”. În altă parte, poetul vorbește de „prezentul cel mai prezent”, de „actualul cel mai actual”, de „viața omului de azi”. Notabil este faptul că și la frații Goncourt, tot pictura inspiră și motivează cele mai citabile definiții: „întreg modernul stă aici. Senzația, intuiția contemporanului, a spectatorului de care te lovești, a prezentului...” (*Manette Salomon*, ch. CVI, 1867). Expresia literară a acestei realități se numește literatură modernă. Cu observația, adesea verificată în istoria ideilor, că realitatea apare cu mult înaintea cuvântului. În sens larg, intervenția „prezentului” în artă definește caracterul modern al artei, indiferent de localizarea în timp a „prezentului” (antichitate, Ev-Mediu, Renaștere, clasicism, etc). În măsura în care Horațiu și Juvenal făceau satiră contemporană, exprimau aspirațiile prezentului lor, ei erau, din punct de vedere al contemporanilor, autori „moderni”. În genere, imaginea sub orice formă a vieții actuale, prezente, definește prima condiție, - și cea mai generală, - a modernității literare.

5. Prin extensiune, depășirea momentului strict cotidian și cuprinderea în sfera noțiunii de „actual” a unor întregi perioade, se numește modern conținutul material și spiritual al epocii contemporane, caracterul de a fi al „epocii”, definită prin totalitatea notelor de diferențiere față de „epoca” anterioară, perimată, învechită. În acest sens atributul de „modern” definește totalitatea valorilor și aspectelor „epocii”, fără a omite faptul că literatura constituie doar una din trăsăturile epocii moderne, adesea nu cea mai însemnată. Conceptul însuși de „epocă modernă” este dintre cele mai neclare, în interiorul său urmînd a stabili cîteva disociații: între fondul și forma epocii, între aspectele sale materiale și spirituale etc. Aceste distincții, ignorate în limbajul curent, devin, cum nu se poate mai păgubitoare în limbajul critic, unde produc numeroase confuzii și generalizări abuzive:

a) În mod curent, unanim acceptat, trec drept „moderne” ansamblul elementelor de progres tehnic și de civilizație, specifice fiecărei epoci. În cazul secolului XX, eminent modernă devine electricitatea, industrializarea, mașina, în ultimele decenii energia atomică. Textul „clasic” al acestei accepții este oferit de manifestul futurist al lui F.T. Marinetti (*Le Figaro*, 20 février 1909), exaltare ditirambică a „vibrației moderne”, trepidante, mecanice. Definind *Modernismul*, la cîteva ani interval, L. Rebreanu se oprește, în primul rînd, la aceleași aspecte de superioritate tehnică: avion, automobil,

calorifer etc. (*Rampa*, 2 august 1912). Acest aspect este cel mai popular și mai superficial dintre toate, izvor de „modernolatrie”, fenomen de contagiune cu implicații literare dintre cele mai inegale (Pär Bergman, „*Modernolatria*” et „*simultaneità*”, Upsala, 1962).

În sensul cel mai general posibil, pot fi considerate „moderne” totalitatea tendințelor de „inovație” și „avangardă” literară a noilor elemente de „conținut” și „tehnică” proprii epocii actuale; tot ce decurge din situarea prezentă a literaturii. Se-nțelege, caracterizarea implică în mod obligator analize strânse, la obiect, încadrabile în cuprinsul noțiunilor apropiate de modernism și modernitate. În caz contrar, totul se consumă într-o sferă pur convențională, golită de orice conținut real, precis. Nimic mai vag, decât caracterizarea generală, prin simple etichete verbale de tipul *modern*, *modernism*, *modernitate*.

b) Un plus de precizie obținem prin deplasarea analizei de la aparență, spre esență, de la *modernul* (-ism, -tate) de suprafață, la cel de conținut și substanță. Operația implică două noi distincții, ambele fundamentale: 1. între aspectul material (decor tehnic inedit, spectacolul civilizației actuale etc), și noutatea spirituală a epocii, caracterizată prin tendințe și idealuri specifice; 2. între efemerul cotidian, actualitatea imediată, în sensul jurnalistic al cuvântului, și spiritul epocii, definit ca expresie a esenței sale ireductibile. Într-un caz, este vorba de disocierea noțiunii de modern de toate datele materiale exterioare contemporane; în celălalt, de izolarea esenței moderne de aspectele sale strict calendaristice, superficiale, de ultimă oră. Amestecul acestor planuri, atât de bine diferențiate în conținutul lor, aruncă noțiunea de modern într-o confuzie continuă.

Ea poate fi ocolită numai prin asimilarea consecventă și constantă a ideii de *modern* cu aceea de spirit al epocii, înțeles ca un mod de a gândi, trăsătură spirituală dominantă, definitorie, notă fundamentală a stadiului actual de cultură și civilizație. A intui problemele (de orice categorie) ale epocii și a le exprima și rezolva cu mijloace adecvate; a dovedi sensibilitate și receptivitate pentru tot ceea ce caracterizează spiritul nou al timpului, a te înnoi, adapta, evolua în sensul noilor idealuri, tendințe, imperative și realități, pe scurt „a te moderniza”, aceasta înseamnă, în esență, a avea atitudini și poziții efectiv moderne. Prezența lor se face simțită, după împrejurări, atât la creatori, cât și la spectatori ori contemplatori, în câmpul creațiilor, ideilor, cunoașterii, reacțiilor morale etc.

În acest înțeles, conceptul de *modern* își revendică o veche și consolidată tradiție, cu rădăcini care urcă pînă la aceeași *Querelle des anciens et des modernes* a secolului al XVII-lea. Cînd resping mitologia greco-latină în favoarea poeziei creștine, argumentul de bază al „modernilor” este inadecvarea poeziei „păgîne” la spiritul modern, eminent creștin, al epocii. În 1855, Maxime du Camp publică un volum de poezii, *Les chantes modernes*, și Sainte-Beuve, comentîndule, ajunge la concluzia similară, că „artistul trebuie să fie al timpului său, trebuie să poarte în opera sa sigiliul timpului său” (*Causeries du lundi*, XII). Orice literatură care-și înțelege lucid epoca, o explorează integral, o exprimă exact, în esență, și în toată complexitatea sa specifică, nu poate fi decît modernă. Într-o prelegere inaugurală la Oxford, ținută în 1857, *On the modern element in literature*, Matthew Arnold, vestit critic al epocii victoriene, ajunge la aceeași concluzie: este modernă „literatura cuprinzătoare, proporționată, adecvată. . . epocii”. Firește că și orizontul său estetic va avea aceeași determinare sincronică. Frații Goncourt, în același text citat (*Manette Salomon*, ch. CVI), afirmă că: „Toate epocile poartă în sine frumosul lor, un frumos oarecare”, care trebuie surprins, explorat, extras, scos la lumină. „Se prea poate ca frumosul de azi să fie ascuns, îngropat, concentrat”. A-l descoperi, formula și realiza constituie imperativul conștiinței moderne. Dăm un ultim citat din *Essais sur les modernes* (1964) ale lui Michel Butor, adept reputat al „noului roman” francez: „Într-o zi sau alta, într-un fel sau altul, poezia actuală nu va putea să nu se angajeze într-o direcție diferită, deoarece.. . avem cea mai grabnică nevoie de a găsi, prin noi moduri de a cînta și a povesti, mijlocul de a stăpîni această complexitate (a lumii moderne, nn.) și de a inventa noi cîntece și noi povestiri, grație cărora, puțin cîte puțin, întreaga noastră umanitate să se regăsească, să se recunoască și să se înțeleagă”.

Se-nțelege, primele definiții românești ale spiritului modern merg toate, în mod inevitabil, în același sens. Ele aparțin perioadei eroice a simbolismului, îndeosebi lui Ovid Densusianu (*Critici și scriitori, Vieața nouă*, 2, 1905): „Se uită prea deseori că literatura adevărată trebuie să aibă totdeauna un înțeles sufletesc, înțelesul timpului în care-și ia naștere”.

A crea „valori estetice în spiritul timpului, dar cu un nivel mai înalt decît al epocii precedente”, devine un principiu tot mai răspîndit, pe care și un spirit relativ conservator ca L. Rebreanu îl

primește (*Modernismul*, 1912). Această accepție va circula cu atât mai mult în programele și manifestele revistelor moderniste post-belice, precum *Integral* (1, 1925): Integralismul e în ritmul epocii, integralismul începe stilul veacului XX”, sau *Unu*: „Un scris echivalent timpului”, „o fază sincronă cu starea de după război” (Sașa Pană, *Sadismul adevărului*, 1936). Conceptul devine în timpul din urmă un inevitabil loc comun, a cărei exegeză nu se va încheia niciodată. Dovadă, o recentă anchetă a *Iașului literar* (8, 1967), pe tema *Modernitate și accesibilitate*, centrată în jurul „spiritului timpului”, în „consonanță cu conștiința estetică a timpului”.

6. Asimilarea firească și permanentă a ideii de *modern* cu spiritul timpului vine din faptul că nu există o categorie, abstractă, universală, a modernului. Noțiunea evoluează în funcție de coordonatele fundamentale ale unor perioade istorice date. Fără o serioasă delimitare și analiză a momentului istoric respectiv, „modern” prin însăși istoricitatea sa intrinsecă, nu se poate vorbi de o definiție exactă, riguroasă, a caracterului modern, specific unei faze literare. Fiecare epocă vine cu propria sa formulă a modernității, de situat în timp și spațiu, cu excluderea oricăror generalizări superficiale. Modernul reprezintă o noțiune-cadru, al cărei conținut este istoric determinat, geografic localizat, nuanțat specific. Încă odată, nu este vorba decât de proiecția literară a timpului istoric, al unei anumite culturi, al unei anume comunități naționale. Un motiv în plus să nu se poată vorbi de nici un fel de *Modernism* abstract, vag cosmopolit, fără buletin de identitate. Aceste realități în continuă devenire, cărora mijloacele de expresie li se adaptează mereu, fac ca ideea modernă să-și precizeze periodic conținutul, să nu se anchilozeze, să rămână mereu vie, activă.

Firește, conștiința istoricității momentelor spirituale nu reprezintă cîtuși de puțin o descoperire modernă; conceptul antic de *saeculum* o dovedește. Plin de implicații, inclusiv literare, este și principiul lui Bacon: „Adevărul este fiul timpului” (*Noul Organon* 84). Modernii secolului al XVII-lea îl redescoperă, făcînd din el un bun argument anti-clasic. Asemenea oamenilor și secolele diferă. „Ele au fiecare - afirmă Fontenelle în *Digression sur les anciens et les modernes*, 1688 - o anume turnură a imaginației, care le este specifică”. Artă nouă, pentru o societate nouă, era și convingerea lui Saint-Evremond: dacă ar învia Homer, el ar da poeme admirabile „adaptate secolului în care ar scrie”. Întreaga mentalitate romantică, latent sau declarat modernă, este

prin definiție istoricizantă. Stendhal, în textul citat, observă că „frumosul ideal modern s-a format prin deosebirea dintre viața de salon și cea de forum”, două medii sociale diametral opuse. Din aceeași perspectivă, Baudelaire definește „eroismul vieții moderne” (*Salon de 1846*, XVIII): „Fiindcă toate secolele și popoarele au avut frumusețea lor, și noi o avem în mod inevitabil pe a noastră. Este în ordinea lucrurilor”. Concepția materialismului istoric va ajunge, cu atât mai mult, la aceeași concluzie. Dovadă că Fr. Engels observă lui Lassalle, încă din 1859, în legătură cu dezvoltarea genului dramatic: „Caracterizarea așa cum obișnuiau s-o facă cei din antichitate a devenit insuficientă pentru vremurile noastre”.

Localizarea, migrarea și adoptarea acestui „spirit al timpului” are cea mai mare însemnătate în istoria și critica literară, întrucât dezleagă, în bună parte, mult controversata problemă a influențelor, sincronismelor și asimilării. E. Lovinescu o studiază în *Istoria civilizației române moderne* (III, 1925), în termeni moderați, ajungând la concluzii, în genere vorbind, acceptabile: chiar dacă pot fi observate fenomene de anticipare, este sigur că „spiritul timpului” apare într-un anume punct și într-o anume epocă cu maximum de cristalizare, puritate, intensitate și exponentă, bineînțeles în funcție de „gradul de evoluție intelectuală ca și de situația economică a epocii”. Grație posibilităților de comunicare ideologică, prin „înmulțirea prodigioasă a punctelor de contact”, se produce fenomenul iradierii, al preluării și sincronizării”. Dintr-un centru internațional al „modernității”, precum Parisul la 1848, irup idei, care sînt receptate în diferite țări, aflate fiecare pe trepte specifice de evoluție. S-ar putea adăuga și faptul că există medii bune și rele conducătoare de „modernitate”, că în interiorul unei țări sau al unei zone spirituale, unele regiuni sînt mai receptive la „modern” decît altele. Teoria lui Petre Pandrea *Portrete și controverse*, I, 1945), conform căreia: „Oltenia este sediul real al modernismului artistic din România, cu prioritate chiar față de capitală”, nu este atît de fantezistă pe cît pare. Fapte turburătoare, prea multe ca să constituie simple coincidențe, o sprijină. Macedonski, Arghezi, Minulescu, Brîncuși sînt de ascendență oltenească, în total sau în parte.

Tot criteriul istoric determină și apariția gradelor de comparație: modern, mai modern, foarte modern, cel mai modern, superioritate prin posterioritate, pe care L. Rebreanu o definea prin formula:

„Ceea ce se ivește mai târziu este și mai modern”. Uneori se produc și accidente istorice deosebit de savuroase, precum procesul lui Brîncuși cu vama americană pentru o *Pasăre măiastră*, taxată ca... bucată de metal. A fost nevoie de o jurisprudență întregă, ca administrația americană să afle și să accepte ce înseamnă „artă modernă”. În mod evident, sculptura lui Brîncuși era „modernă”, sincronică cu spiritul estetic al timpului, în timp ce vameșii americani se dovedeau profund anacronici. Ce este uneori foarte modern într-o anumită zonă geografică și spirituală poate fi strident, neadecvat, inacceptabil, depășit, într-o altă regiune, cu altă mentalitate și viceversa. Dar întrucât modernul este expresia unei serii istorice, aparține unei succesiuni de momente, ideea de modern rămîne în orice împrejurare potențial futuristă, prefigurînd viitoarea dezvoltare, acordul cu istoria în devenire. De unde și vocația avangardistă a modernului, spiritul său de anticipare: „Pictorii care se vor cei mai moderni” sînt și cei mai „angajați în viitor”, după definiția lui André Malraux (*Les voix du silence*, 1951).

7. Categorie generală, aplicabilă unor perioade istorice bine precizate, modernul reprezintă în egală măsură și o realitate individuală, strict particulară. De fapt, între cele două noțiuni există interdependență, logica spiritului modern fiind orientată spontan spre un superlativ al modernității, sinonim cu cea mai recentă noutate. Planurile modernității și al noutății tind deci să se suprapună pînă la identitate, precum în conștiința lui Apollinaire, teoretician în egală măsură al „spiritului modern” și al „spiritului nou” (1917), exemplu tipic. Chiar dacă expresia ca atare încă nu apare, toate teoretizările „noutății” și ale „originalității” din istoria ideilor literare sînt manifestări de conștiință latent și structural „moderne”. Noutatea este consubstanțial modernă prin esența sa estetică.

Orice act de creație (noțiunea însăși de „creație” este „modernă”, anticii cunoșteau doar imitația și inspirația divină), întrucât constituie un act de invenție, cu un coeficient obiectiv de noutate, devine *ipso facto* modernă. Se numește „modern” - în sens strict estetic - orice fenomen artistic nou, original, inedit, element - firește - extrem de variabil, dar intrinsec oricărei creații autentice. Percepția acută a noutății, „a găsi un punct de vedere nou”, „a descătușa în lume un fior necunoscut”, „a face altfel decît s-a făcut pînă la el”, a „spune înțîiul” anumite lucruri, iată atitudini funciar „moderne”. Însăși realitatea etern nouă a creației așează întreaga discuție în perspectiva disputei dintre

„antici” și „moderni”, „tradiție” și inovație”, conformism și diferențiere, rutină și îndrăzneală, personalitatea artistică fiind cauza și conținutul obligator, universal valabil, al modernității. A exprima într-o formă originală, personalizată, spiritul nou al epocii; a fi „modern” în felul tău și în același timp semnificativ pentru contemporani și epocă; a rămîne permanent „deschis” noutății, acesta este specificul atitudinii moderne în artă și literatură. Categorie permanent deschisă, de redefinit mereu, modernul este condiția esențială a regenerării și înnoirii estetice. Orice artist adevărat nu poate fi, în acest sens, decît „modern”.

Iată de ce a fi modern reprezintă, în primul rînd, o stare de fapt, o realitate organică, genuină. Ești „modern”, așa cum respiri și ești determinat să exprimi, cu mijloacele specifice artei, aerul epocii. De aceea, a voi să fii „modern”, a-ți face un program cu orice preț din modernitate, constituie un non-sens, un efort strident, adesea cu efecte caricaturale. În măsura în care ai talent și personalitate artistică, vei surprinde în mod inevitabil ceva din spiritul timpului, prin integrare necesară, obiectivă, autentică. Nu-ți va scăpa un aspect sau altul al fizionomiei specifice actuale, devenind prin însuși acest fapt modern. Devii deci modern în funcție de percepția originală a realității și nu de exacerbarea voit nouă a acestei percepții. Orice act de invenție artistică pornit din interior vine cu originalitatea și sensibilitatea sa profundă, cu un fel propriu, specific al său, implicit și deci inevitabil modern.

Nu se poate nega totuși faptul că această realitate organică este însoțită, de la un timp, de conștiința tot mai activă a ideii moderne, care orientează, potențează și, într-un anume fel, „programează” actele de creație. În perioada Querelle-ei se vorbea în mod curent de un „gust nou”, opus „gustului vechi”, prilej de utile dezbateri și clarificări creatoare. Este o atitudine care continuă pînă azi, regăsită și intensificată la toți scriitorii, inovatori, în special romantici, exponenți ca Baudelaire - ai unui „frisson nouveau”. Cu atît mai mult la avangardiști, exponenții cei mai tipici ai acestei atitudini, care voiau chiar să organizeze, în 1922, un Congres internațional pentru determinarea directiveilor și apărarea spiritului modern. Redusă la scară, aceeași situație poate fi observată și în literatura noastră, ori de cîte ori se produc profesii de credință în favoarea noutății, toate pro-moderne. Nu încapе îndoială că *Direcția nouă în poezia și proza română* (1872) a lui T. Maiorescu reprezintă, pentru epocă, un manifest cît se poate de „modern”. Pentru a nu mai vorbi de manifestele lui Macedonski și ale simboliștilor.

8. Categorie generală, modernul nu reprezintă și o categorie absolută. Spirit integral modern, fără nici o participare sub o formă oarecare a tradiției, și deci a „vechiului”, nu există. Mai mult se poate afirma că ideea de modern ilustrează un caz tipic al dialecticii particularului și generalului în artă, sinteză de inedit și conformism, noutate și clasicitate, actualitate și eternitate. Cel puțin în două împrejurări, Baudelaire, spirit „modern” prin definiție, face - tocmai el - această observație fundamentală: „Modernitatea înseamnă tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei; cealaltă jumătate este eternă și imuabilă” (*Le peintre de la vie moderne*, IV, *La Modernité*). Sau, într-un stil și mai teoretic, în *Salon de 1846 (De l'héroïsme de la vie moderne*, XVIII): „Toate frumusețile conțin, ca toate fenomenele posibile, ceva etern și ceva tranzitoriu - un element absolut și particular. Frumusețea absolută și eternă nu există, sau mai degrabă ea nu este decât o abstracție smântînită (*écrémée*) la suprafața generală a frumuseților diverse. Elementul particular al fiecărei frumuseți este determinat de pasiuni și cum fiecare dintre noi avem pasiunile noastre, noi avem frumusețea noastră”.

A fi actual (în sensurile definite mai sus), cu un coeficient perceptibil de exponență, generalitate și universalitate, aceasta este adevărata condiție a spiritului și creației moderne. Este de consemnat că L. Rebreanu, chiar dacă într-un limbaj imperfect, are tocmai o astfel de intuiție: opera de artă se compune dintr-o „parte eternă” și un „subiect”, care poate fi modern, actual, cules de oriunde. În artă, decorul și anecdota particulară, „modernă”, - inevitabil secundară - este una; semnificația universală umană - alta.

9. Realitatea modernă obiectivă, istoric determinată, materială și spirituală, este dublată de o conștiință și receptivitate modernă, de esență subiectivă. A fi modern înseamnă, în egală măsură, a fi stăpînit și de o stare de spirit specifică, individuală sau colectivă, reflex al epocii și al spiritului său caracteristic. Nu numai că fiecare perioadă istorică se contemplă pe sine într-un mod diferit, în baza propriei sale optici „moderne”, dar în cadrul acestei optici generale, orientată spre actualitatea imediată, se pot descifra numeroase unghiuri particulare de percepție, nu mai puțin moderne. Este un fapt, obiectiv verificat, că așa zisa „conștiință modernă” tinde către o extremă diversificare, chiar pulverizare. În interiorul unor cadre generale date, fiecare individ cult își face despre conținutul ideii de „modern” o reprezentare particulară, mai mult

sau mai puțin subiectivizată. De unde și extrema dificultate a acceptării unei definiții generale a modernului. În ultimă analiză, „modern” este ceea ce corespunde mentalității, sensibilității și gustului actual, subiectiv interpretabile. Deci, încă odată, o foarte accentuată relativitate.

Ea sporește și mai mult datorită unui fenomen de aceeași esență subiectivă, denumit iluzia sau mitul modernității. Mecanismul său constă în tendința de a descoperi peste tot în timp și spațiu, idei și atitudini „moderne”, de a gândi și percepe datele cunoașterii și ale realității din unghiul restrictiv al mentalității actuale; de a surprinde, în orice împrejurare, corespondențe și afinități „moderne”. Iluzia și mitul modernității sînt produsele extreme ale procesului inevitabil de actualizare și articulare în orizontul nostru propriu al istoriei investigată, concepută și trăită sub toate formele. Răsfrîngerea în prezentul imediat a trecutului, reconvertit, asimilat și integrat conștiinței contemporane, devine în felul acesta posibilă.

La baza oricărui act de modernizare stă un fenomen de dublă reducere, corespunzător unui întreg complex de cauze psihico-sociale. Dacă devenirea conștiinței constituie, într-adevăr, o realitate, „fluviul” său aduce cu sine, în orice clipă, totalitatea achizițiilor și trăirilor trecute și actuale, sintetizate într-o succesiune de momente psihologice irepetabile. În felul acesta, în spiritul nostru se produce o rupere continuă a sedimentărilor, o invazie permanentă a „memoriei”, proiectată pe ecranul viu, mobil, caleidoscopic, al fiecărei secvențe a conștiinței. De aici, o continuă interpenetrație de „vechi” și „nou”; a sensibilității și ideății actuale, care desființează cronologia, în favoarea unui prezent etern; a memoriei și permanențelor istorice, grefate pe coeficientul de universalitate al operelor și, în genere, al datelor trecutului, care presează asupra tuturor impulsurilor și percepțiilor imediate. Simplificînd la extrem, totul este adus „la zi”, redus la dimensiuni și semnificații cotidiene, actualizat, resorbit prezentului, vibrațiilor sale nemijlocite.

Acțiunea de modernizare, generatoare de „iluzii” și „mituri”, al căror studiu cunoaște notabile puncte de plecare (Jean Hytier, *L'illusion de modernité à travers la poésie française*, în *The Romanic Review* 4, 1966, și Ch. Baudoin, *Le Mythe du moderne*, 1946), răspunde unor necesități și determinări diferite:

- b) În cazul conștiinței individuale, lucrează în primul rînd reflexul specific al asimilării și actualizării culturii.

Conștiința tinde să-și găsească baze, puncte de sprijin, repere tradiționale. În care scop, se constituie un adevărat cerc al interesului intelectual, alimentat prin totalitatea elementelor culturale primite de conștiință, aflată la un moment precis, bine definit, al evoluției sale. Ce înseamnă deci „actual” pentru un spirit capabil de filtrare, sinteză și absorbție?

„Ceea ce se face prin mine – răspunde G. Călinescu, în *Despre orizont* (Scriitori străini, 1967), - ceea ce a intrat în orizontul meu. În afară de acest proces activ de compenetrație nu există decât abstracții goale, momente impermeabile. E pueril a distinge între actual și inactual, pe baze cronologice. Iată, cineva îmi întinde o carte apărută acum, deci după el actuală. O desfac, o răsfoiesc și constat că ea rămîne departe de perspectiva mea, că nici măcar nu simt cea mai mică impulsie lăuntrică de a o articula universului meu. Și încă și mai mult: stau cîte odată, în aparentă contiguitate, cu oameni care-mi sînt cu desăvîrșire străini după cronologia mea interioară, fiindcă eu mă reactualizez la altă cotă de timp”.

Situația este proprie atît conștiinței individuale, strict particularizate, cît și conștiinței-exponent, generale, tipică unor curente de opinie, stări generale de spirit, mentalități de clasă etc.

b) În această împrejurare, acționează asupra conștiinței individuale în special sugestiile, apăsările și chiar imperativele colective ale momentului, „aerul” și „sensibilitatea epocii”, în actul de a-și găsi precursori, a realiza o continuitate, a se sprijini pe o tradiție. Și într-un caz și în altul „modern” nu mai este în primul rînd obiectul, ci modul de receptare al obiectului. Deci nu uzina și barajul – elemente tipice de tehnică modernă – ci unghiul lor de percepție, din perspectiva unui nou orizont comun, unitar în impresiile, ideile și judecățile sale. Civilizația tehnică, industrială, poate forma obiect de elogiu sau de critică, după împrejurări, conform poziției ideologice adoptate (Mihai Ralea, cap. *Dialectica bucolicului și a industrialului*, în *Explicarea omului*, 1945).

În *Iașul literar*, XIX, nr. 7, 1968, p. 51-58.

MODERN (II)

10. Formele modernizării îmbracă un număr de reacțiuni specifice, bine verificate și documentate de istoria literară:

a) Cea mai curentă și răspândită modernizare este aceea a descoperirii de precursori (idei, autori, opere), acțiune de recuperare redusă adesea la simple afinități, asemănări sau similitudini, uneori foarte aproximative, dar cu atât mai pline de semnificație. Gestul în sine nu este „modern”. Când Diderot declară că enciclopediștii au avut „contemporani” sub regele Ludovic al XIV-lea, când Stendhal afirmă că spiritul utilitarist al Romanilor corespunde unei „idei eminamente moderne”, acești scriitori își descopereau, efectiv, precursori, chiar dacă nu în cadrul unei acțiuni sistematice de „modernizare”. Ea poate fi totală sau parțială, integrală sau cum se întâmplă de obicei, fragmentară. Acestui gest-reflex, nu i se poate sustrage nici măcar avangarda modernă. (*Avangarda literară și tradiția, Contemporanul*, 45, 1966).

În câmpul vast al precursorilor, analiza distinge două situații tipice:

b) A precursorilor ocazionali, inventați, „descoperiți” cu orice preț, printr-un act de modernizare extremă, adesea iluzorie. Poziția, fundamental anti-istorică, duce la continuități arbitrare, sau, în cazul cel mai bun, la semnificații strict subiective. Scriitorii își surprind adesea cele mai neașteptate înrudiri spirituale, cele mai inedite afinități electiv. Ceea ce poate corespunde, într-o măsură oarecare, etapei mele actuale, lasă indiferenți pe ceilalți, cu alte cronologii interioare. În felul acesta, când nu este vorba de pseudo, de falși precursori, avem de-a face cu precursori de uz pur individual, intransmisibili. Trebuie să te numești André Breton și să profesezi o anumită concepție despre umorul negru, ca să poți realiza o *Anthologie de l'humour noir* (1966), în care, într-adevăr, să te regăsești. Cităm, intenționat, unul dintre cazurile cele mai puțin abuzive.

c) Mult mai solidă este poziția precursorilor legitimi, calificați, obiectiv-acceptabili, care anticipă în mod efectiv unul sau mai multe elemente specifice, într-adevăr, spiritului și vieții moderne actuale. Sînt cei ce merg, chiar dacă în forme obscure, confuze, în sensul istoriei, cazul scriitorilor cu viziuni „istorice”, fie și în forme utopice. Nu încapă îndoială că vizionarii zborurilor interplanetare, un Cyrano de Bergerac de pildă, intră în categoria precursorilor epocii

rachetelor spațiale, zborurilor cosmice și a literaturii de anticipație, pe care evoluția vertiginosă a tehnicii actuale o inspiră. În astfel de împrejurări, modernitatea acestor precursori, deși foarte variabili, nu poate fi fantezistă, capricioasă, radical-subiectivă, ci ea corespunde unor realități generale, confirmate de progresul umanității.

d) Toate situațiile definite mai sus își găsesc cea mai frecventă, sistematică și profesionalizată aplicație în sfera „actualității” și „modernizării clasice”, operație proprie criticii literare. Este o atitudine care se prefigurează încă în perioada Querelle-ei, când Fontenelle cere ca scriitorii antici „să fie în sfârșit tratați ca și moderni”, cu aceeași severitate și după aceleași criterii. În perioada romantică, foarte retrospectivă, poziția se consolidează, și E. Deschamps poate să declare, în 1828, că Shakespeare este: „Un geniu care răspunde la toate pasiunile moderne și care vorbește de noi folosind propriul nostru limbaj”, exemplu tipic de modernizare critică integrală a unui scriitor clasic. În acest mod, orice scriitor devine „modern”, dacă spune ceva, spiritelor actuale, iar examenul critic, din ce în ce mai atent la polise-mia operei, poate să demonstreze acest fapt, printr-un sistem convingă-tor de relații. Polemica în jurul „noii critici”, în Franța, n-a pornit în urma interpretării în spirit modern a lui Racine?

Critica literară modernă „modernizează” nu numai prin adoptarea involuntară a unor puncte de vedere actuale, ci și prin logica sa intrinsecă. Ea nu poate să nu considere opera literară altfel decât de pe pozițiile sale actuale (ideologice, estetice etc), judecata critică fiind o sinteză organică de sensibilitate actuală, cultivată teoretic și educată istoric. Pentru I. Negoșescu, toți scriitorii români de un secol încoace sînt „moderni”, „deoarece „clasicii noștri” sînt priviți deopotrivă cu cei mai noi poeți și prozatori contemporani, din unghiul sensibilității noastre moderne”. (*Scriitori moderni*, 1966). Această reducere la un numitor comun este întrutotul consecventă tendinței modernizării în literatură.

11. Limitele ideii de „modern” decurg din însăși situația ambiguă a literaturii, cu conținut universal și particular, a cărei recepție este în mod solidar istoricizată și actualizată. Datorită acestei duble determinări, sensibilitatea actuală, oricît de „modernă” ar fi, nu ne împiedecă să gustăm pe Balzac și, în genere, pe oricare alt clasic. După cum (și Croce atrage atenția asupra acestei situații) este o iluzie a crede că scriitorii clasici pot fi interpretați și judecați numai în baza

psihologiei moderne, fără un minim de pregătire și inițiere. Intervin și coeficienți de sensibilitate, receptivitate, orientare a studiilor literare. Toți acești factori duc la concluzia extremei relativități a acțiunii de modernizare și, bineînțeles, a noțiunii de „actualitate”. Cum spune și G. Călinescu, poți fi „inactual de prea mult prezent”, înțelegînd prin „actualitate”, inerție și anchilozare într-un prezent fictiv, nemișcat, fixație utopică. După cum totul poate fi și un simplu efect de optică: „Unii îmi spun că eu stau departe de ei, în vreme ce eu cred că ei stau departe de mine” (*Despre orizont*). În această împrejurare, cine este „modern” și „depășit”? Cine mai poate pretinde că deține cheia unicului modern posibil?

12. Produs în orice împrejurare și la orice nivel istoric al contradicției nou-vechi - fără de care dialectica nici n-ar putea fi gîndită - ideea de modern implică din acest motiv și un număr de note negative, nu mai puțin specifice. Ești „modern” în funcție de ceva anterior, depășit, uzat, respins, contestat, înlocuit brutal, negat. A fi modern presupune neapărat o antiteză cu tot ce pare sau este perimat, inactual, lăsat în urmă prin diferențiere, salt calitativ, răsturnare de valori. Orice creație nouă, inedită, originală lovește, într-o formă oarecare, în creația veche. Din care cauză noul este totdeauna insurecțional. El exprimă un sentiment de indiferență, oboseală, saturație, apoi o tendință tot mai precipitată de repudiare, rupere, chiar de revoltă. Modernul este emancipat, exclusivist, intolerant, polemic, negator prin esență. Spiritul său tinde spontan spre delimitări tăioase față de tot ce constituie fenomen „istoric”, „tradițional”, cu atît mai mult „arhaic”. Nimic nu dovedește mai bine această poziție ca apariția comparațiilor și „paralelelor” între antici și moderni, cu momente de mare intensificare în perioada Querelle-i, a romantismului, a mișcărilor moderne de avangardă. Un text de Stendhal, din *Histoire de la peinture en Italie*, în care se demonstrează că idealul frumuseții antice este incompatibil cu expresia pasiunilor moderne, traduce (exemplu dintr-o sută) tocmai această mentalitate. Ea se definește prin trei reacțiuni tipice:

a) Conștiința progresivă a diferențierii calitative între valorile, ideile, operele noi și vechi. Încă din antichitate și Evul Mediu pot fi semnalate o serie de aspecte și fenomene „noi”, calitativ deosebite de tot ce le-a precedat, care încep a fi definite ca atare. În Macrobius (*Saturnalia*, VI, 1) sînt discutate cîteva imagini originale, „creații proprii ale lui Vergilius, iar nu primite de la cei vechi”. Evul-Mediu

este agitat de polemici cu același substrat, în logică (nominaliști - realiști) și chiar în teologie, unde se critică, uneori, așa zisa *devotio moderna*, *moderna curiositas*. Mai puțin însă, și chiar deloc în literatură, unde autorii creștini și păgâni sînt trecuți deopotrivă în categoria *veteres*, fără alte discriminări. În școli, în secolele XII și XIII fac autoritate toți scriitorii antici. Listele care s-au păstrat includ amestecate nume „păgîne” și „creștine”. Prestigiul „vechimii”, prin ea însăși, se menține și în continuare atît de mare, încît orice afirmare a noutății duce, în orice epocă, la acte de negație manifestă. De unde și sentimentul impietății, profanării, blasfemiei, element pasional specific oricărei polemici între clasici și moderni.

b) Apariția și intensificarea continuă a spiritului anti-tradițional. Orice mișcare „nouă”, „modernă” este potențial anti-tradiționalistă, ostilă valorilor recunoscute, consacrate, academice, clasice. A fi modern înseamnă a nega stabilitatea și conservatorismul literar, a exprima un refuz teoretizat al tradiției și al istoriei ca izvor de conformism. „Ce-mi pasă de Ecuba”? exclamă Hamlet, foarte „modern” în acest sens. „Ce-mi pasă mie, supus pașnic al unui stat monarhic din secolul al XVIII-lea, de revoluțiile din Atena sau din Roma”? (Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique serieux*, 1767). Orice adversar (și sub orice formă) al antichității este un modern. A fi modern, „cel mai modern posibil”, echivalează cu „cel mai diferit de tradițional” (A. Thibaudet, *Discussion sur le moderne*, în *Reflexions sur la littérature*, 1938). Observație identică înfîlțită și la E. Lovinescu: „Ura împotriva înaintașilor este adesea singura trăsătură de unire a soldaților idealurilor noi, pe care, după victorie, totul îi desparte” (*Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927). Strălucirea cărților vechi scade pe măsură ce lumina cărților noi începe să ardă cu mai multă putere.

c) Concentrarea spiritului anti-tradițional asupra pozițiilor-cheie, care sînt: dogmele, normele, legile, canoanele literare și, bineînțeles, ierarhiile oficiale, scările de valori impuse, sclerозate. Orice gest de independență și liberalizare a gustului, orice act de desprindere de sub prestigiul principiilor, formelor, modelelor și maeștrilor clasici definește o atitudine fundamental modernă. „Caracterul frumuseții moderne”, cum spune și Baudelaire (*Le peintre de la vie moderne*, IV), nu se învață de la Rubens și Veronese. După cum nici „poetica” modernă nu se studiază în Horațiu, Boileau sau Hegel.

Spiritul său depășește categoriile aristotelice, distincțiile tradiționale (genuri literare, poezie-proză, frumos-urât, perfect etc). Indicații în acest sens la B. Croce, *Per una poetica moderna* (*Nuovi saggi di estetica*, 1926). Modern în artă înseamnă libertate în artă.

13. Cu toate acestea nici un fenomen modern nu implică o ruptură radicală, absolută, de trecut. Noutatea totală este imposibilă. În cultură nu există goluri istorice, momente izolate, insule de prezent etern și pur, impermeabile, lipsite de orice osmoză și continuitate. Avangardiștii, este adevărat, au aspirat adesea la ieșirea definitivă din istorie, la o depășire integrală și ireversibilă de tradiție, prin acte violente de sfidare și negare. Dar această exacerbare iconoclastă s-a dovedit totdeauna utopică, iluzorie, infirmată de fapte. Și, ceea ce este mai revelator, de însuși spiritul și chiar litera manifestelor avangardiste, am spune fără excepție, de la *Esprit nouveau et les poètes* al lui Apollinaire, pînă la *Gruppo 63*, incluzînd bine înțeleș și pe dadaiști, exponenții cei mai fanatici ai refuzului, sub orice formă, al trecutului. În toate profesiunile de credință ale avangardei europene pătrund unul sau mai multe elemente „tradiționale”: onirism romantic, artă primitivă, neagră etc. Ceea ce asigură, în orice ipoteză, un minimum de solidarizare, încorporare și „angajare” în istorie. Pe scurt, de continuitate și conștiință a continuității istorice.

Teoretizarea acestei situații, trecută mai totdeauna cu vederea, poate fi observată încă în faza de constituire sistematică a ideologiei literare moderne. Ce reprezintă imaginea, atît de curentă în perioada Querelle-ei, a suirii „modernilor” pe umerii „anticilor”, decît simbolul continuității literare? La rîndul lor, romanticii continuă pe „moderni”, anticipare observată demult, încă de Pierre Leroux, în *De la loi de continuité qui unit le XVIII-e siècle au XVII* (*Revue encyclopédique*, 1832). Nu există program literar formulat în secolul XIX și XX, care să nu conțină un minimum de referințe și elemente de istorie culturală, tradițională și deci de continuitate spirituală. André Breton refuză pe clasici și academizanți, dar se revendică de la Lautréamont. Suspendat în timp el n-a rămas o clipă. Și nici Tzara. La avangardiștii români surprindem același gest. Unul dintre ei, Ilarie Voronca, respinge categoric ideea că arta nouă ar fi „o artă de revoluție, lipsită de suportul continuității în timp. Inexact”. (*A doua lumină*, 1930).

În genere, toate curentele moderne, care-și propun să regenereze și să reactualizeze o formulă estetică sau alta, nu fac altceva

decît să le continue, în mod deliberat, programatic. De altfel, ele își spun: neo-clasicism, neo-impresionism etc. Aceste avataruri estetice, din cele mai frecvente, confirmă că și în literatură nimic nu este nou sub soare. Discontinuitate integrală nu există. Subterană, infuză, sau conștientă, participarea la istorie, uneori în forme încă ancestrale (dovadă supraviețuirea mitului), constituie una din marile constante ale literaturii.

Formele și tehnica acestei continuități, grație cărora literatura se regenerează în permanență sînt în linii generale următoarele:

a) Descoperirea precursorilor, metodă deja amintită, practică pe scară largă. Ori de cîte ori în istoria culturii imaginea unui creator clasic este atribuită unui scriitor modern, a cărui operă ar reedita, continua sau măcar aminti de creația anterioară („un nou Xenofon”, „un nou Odobescu” etc), intervine mecanismul contactului cu tradiția, restabilirea legăturii trecutului cu posteritatea. Se poate chiar vorbi de un adevărat „complex al lui Anteu”, de revitalizare prin reintegrare și reapropiere fecundă de o *alma mater* spirituală.

b) Recuperarea selectivă, operație prin care spiritul contemporan reconvertește în valori moderne tot ceea ce poate accepta, coopta, disciplina, integra ordinii sale. Acțiunea de *repêchage* definește orice act de cultură. Verificarea se produce și sub ochii noștri. La Sorbona se trec teze importante despre dadaism. Aragon a ajuns la Academia Goncourt. André Malraux a devenit ministru. „Arta pură - reține și Camil Petrescu - a devenit în timpul din urmă arta oarecum oficială a epocii, s-a academizat suferind acomodări destul de surprinzătoare” (*Modalitatea estetică a teatrului*, 1937). Paul Valéry, devenit academician și profesor la Collège de France, constituie doar un exemplu.

La noi, apar tot mai multe studii despre avangardism. Se pregătesc antologii. Revistele își fac o voluptate din publicarea pînă și a celei mai anodine corespondențe a „moderniștilor”. Modernismul românesc începe a fi tras la sticle, etichetat, clasat. Vrea, nu vrea, el a fost de pe acum asimilat, acceptat într-un fel sau altul de tradiție. Fenomenul este universal: muzeul devoră avangarda; modernul și moda sînt înghițite de istorie. Totul sfîrșește prin a fi triat, absorbit, catalogat, oficializat. Eugen Ionescu a scris în *Notes et contrenotes*, cîteva pagini pătrunzătoare pe această temă.

În domeniul creației se observă, pe scara cea mai largă posibilă:

c) Persistența ideilor vechi în forme noi. Formula de o simplificare extremă, definește cu claritate prezența activă a elementelor valabile (tipuri, teme, idei literare) și, implicit, procesul de „clasicizare” din interiorul oricărei literaturii. Analiza dovedește că modernitatea aparține, în primul rînd, expresiei, apoi conținutului. Chiar în cazul poeziei noi, „materialul a rămas același, schimbată cu desăvîrșire e însă interpretarea lui” (Ilarie Voronca, *A doua lumină*, 1930). La aceeași concluzie ajunge și Al. Philippide: „înnoirea s-a făcut în chip considerabil și sigur în ce privește expresia. Este altfel singura înnoire posibilă în artă. Temele fundamentale sînt și rămîn aceleași de multă vreme”. (*Neliniște înnoitoare, Contemporanul*, 43, 1966).

d) Persistența ideilor noi în formele vechi, situație inversă, nu mai puțin frecventă. Ea se verifică încă din Evul-Mediu, cînd unii autori, chiar atunci cînd protestează și critică scriitorii antici, folosesc nu mai puțin imagini (tropi) și modele antice. Stabilitatea „formelor” literare, în interiorul cărora „fondul” evoluează mereu, confirmă același gen de continuitate. André Chenier, în *L'Invention*, îl formulează memorabil: „Sur des pensées nouveaux faisons des vers antiques”.

A sta cu picioarele - după imaginea lui Hölderlin - în apa modernă și a te avînta, bălînd din aripi, spre cerul clasic, ține de esența ambelor mișcări în dublu sens.

e) Reluarea mecanică degradată, fără personalitate, a ideilor și formelor vechi, duce la apariția fenomenului pastîșei, imitației, clișeului, tropilor, atît de frecvent în literatură. Orice act de conformism formal reprezintă o nouă confirmare obiectivă a continuității literare, în forme minore, stereotipe, anchilozate.

f) Sedimentările permanente. Chiar atunci cînd ideea treptei ascendente, fazei de creștere, etapei ultime dintr-un proces în desfășurare este respinsă, opera tuturor scriitorilor din lume, din orice epocă și de orice orientare ar fi vine să se adauge unui patrimoniu sporit prin toate noile creații. Principiul își face drum încă în antichitate (Seneca, *Ad Lucilium*, LXIV) și el este îmbrățișat de totalitatea scriitorilor lucizi, care-și dau seama că, oricît ar dori acest lucru, ei nu pot constitui caiete absolute de serie, apariții meteorice, lipsite de orice ascendență. După cum, aceorași scriitori le repugnă și ipoteza că opera lor ar fi sortită uitării, neantului, distrugerii totale, refuzată oricăror

tezaurizări. De altfel, nici cei mai nihiliști avangardiști nu-și distrug fizic opera. Mai toți lasă dispoziții testamentare precise, le surîde pînă și ipoteza „operelor complete” etc. La noi, Macedonski vrea să restabilească „legătura distrusă dintre prezent și trecut”, să realizeze o „trăsătură de unire dintre timpul nou și clasicism”. El vrea să rămînă „în legătură cu tot ce a fost înaintea noastră” și în același timp să exprime „complexitatea sufletului modern”, al „zilei de acum” (*Opera lui A. M.*, p. 631-632). Concepția acestui poet este de reținut întrucît el este primul campion al modernizării literaturii române. Cazul său are o valoare de exponență.

g) Asimilarea fecundă, neîntreruptă. Fenomen în același timp de discontinuitate și continuitate, conștiința modernă implică solidarizarea continuă, prin încorporare și restructurare, cu fiecare moment istoric-literar pe care-1 poate asimila. Adevăratul spirit modern gîndește creația și desfășurarea literaturii ca o unitate; toate noile opere sînt integrate seriilor anterioare, îmbogățite și regîndite sub forma unor noi sinteze, în funcție de toate noile achiziții. Definiția „clasică” a acestui proces a dat-o T. S. Eliot, în eseul *Tradition and the individual talent* (1919). În același timp, asimilarea lucrează și în adîncime, în intimitatea creației, unde joacă rolul „grefei”, al „fermentului”, care incită, stimulează, dezvoltă noi energii. Fenomen ce justifică din plin necesitatea contactelor literare, utilitatea „influențelor”, tradiționale sau contemporane, naționale sau străine.

La Querelle des anciens et des modernes descoperă, firește, și această idee, afit de limpede exprimată de Fontenelle: „Un adevărat spirit cultivat se compune, pentru a ne exprima astfel, din totalitatea spiritelor secolelor precedente; nu este de fapt decît același spirit care s-a cultivat în tot acest timp” (*Digression sur les anciens et les modernes*, 1688). Iată acum un „modern” al secolului al XX-lea, care preconizează același „vaccin” clasic, Ezra Pound. El stabilește chiar o listă preferențială, ce începe cu Confucius și se încheie cu Rimbaud (*How to read*, 1928). Primii teoreticieni reprezentativi ai modernismului românesc (Macedonski, O. Densusianu etc) au preconizat în deosebi aceeași tendință de integrare și de joc liber al afinităților elective, tradusă prin absorbție, plus creația originală, influență plus „adaos” personal.

Există deci o dublă tradiție: una vie, „modernă”, favorabilă acestui proces de continuitate creatoare, prin integrare și stimulare

fecundă, și o alta, profund negativă, sclerozată, iremediabil moartă. O importantă antologie, de aproape o mie de pagini, *The modern tradition, Backgrounds of modern literature*, ed. by Richard Ellmann și Charles Feidelson J. (N. Y., Oxford University Press, 1965), dă proporțiile întregii anchete, condusă pe multiple planuri: literatură, filozofia naturii, istoria culturii, psihologie, mitologie, introspecție morală, filozofia existenței, religie (*Tradiția modernă, Gazeta literară*, 7 martie 1968). Ea indică direcțiile în care literatura modernă tinde să-și descopere ideile precursore, vastul teritoriu istoric pe care-l încorporează, limita de jos, acceptată, fiind secolul al XVIII-lea. Compartimentare, desigur, restrictivă, de n-ar fi să reținem decât existența milenară a inovației și a conștiinței sale, care dublează tradiția clasicistă (Vladimir Streinu, *Modernii vechi și noi, Luceafărul*, 23, 1967). Nu mai departe Horațiu își puneă întrebarea unde este granița anticului, „căci dacă grecilor le-ar fi fost urâtă noutatea, tot atât ca și nouă, ce-ar mai fi acum vechi”? (Ep., II, 1).

h) Sensurile reciproce. Sc riitorii, ideile, valorile clasice și moderne se luminează reciproc, primesc și transmit sensuri și semnificații. Între cele două planuri se produce un permanent schimb semantic. Clasicii nu pot fi citați - este evidența însăși - decât de la nivelul actual, numai cu ochi moderni; modernii nu-și găsesc întreaga semnificație și dimensiune decât prin raportare la clasici. Clasicul confirmă pe modern; modernul își precizează conștiința de sine numai prin referire la clasici. Vechi și nou sînt realități interdependente, care comunică și se continuă, prin schimb dialectic de imagini, impresii, definiții, concepte.

14. Rezultă în felul acesta, odată mai mult (*Clasic și modern, Iașul literar*, 6, 1968), că alternativa: vechi-nou, clasic-modern, constituie o falsă dilemă. Planurile sînt complementare, nicidecum antagonice. Sinteza celor două moduri de a scrie și concepe literatura sa dovedește oriunde și oricînd inevitabilă, obligatorie. Ambele direcții sînt deopotrivă de necesare. Creația nu este posibilă fără un coeficient modern, de diferențiere, de invenție, care să restructureze altfel elementele preexistente, tradiționale, transmisibile. Însăși traducerea într-o limbă modernă a scriitorilor clasici reprezintă o operație de „modernizare” relativă.

15. Critica noțiunii de modern, insistent preconizată, așezată însă pe baze șubrede - devine posibilă numai la sfîrșitul disocierii

tuturor sensurilor și ambiguităților examinate. Analiza reține un număr de capete de acuzare, variațiuni pe aceeași temă:

a) Confuzia dintre modern și superioritatea estetică, generatoare de ierarhii false, abuzive, superficiale. Dacă teza tot ce este „mai vechi” este implicit „mai bun” constituie o mare eroare, nu mai puțin greșită este și teoria conform căreia orice operă recentă, „modernă”, este superioară celor clasice, numai în virtutea faptului de a fi „modernă”. Și într-un caz și în altul se confundă criteriul valoric cu cel cronologic, vechimea și noutatea devenind automat calități, fără nici o preocupare de conținut, situare concret istorică, etc. Mistica jurnalistică a actualității duce la cele mai superficiale judecăți, la cele mai rele și haotice definiții literare.

b) Confuzia dintre modern și progresul artistic traduce în termeni oarecum mai pretențioși aceeași eroare regretabilă. Anterioritatea sau posterioritatea în timp nu constituie un indiciu obiectiv de valoare. Posterior nu este sinonim cu superior. Superioritatea absolută a Parisului asupra Atenei nu este deloc dovedită, orice ar spune Voltaire (scrisoare către Horace Walpole, 15 Iuliet 1768). După cum este cât se poate de fals a crede că dacă am acumulat mai multe idei, cunoștințe și experiență decât în trecut, am devenit *ipso facto* mai înaintați în artă. Creațiile sînt unice, inegalabile, deci incomparabile. Fiecare operă realizează un absolut. Izvorul confuziei stă în supoziția că hotărîtoare în promovarea și definirea progresului artistic sînt valorile de conținut (morale, sociale, psihologice etc), superioare din oficiu la scriitorii moderni, cînd, în realitate, decisivă în literatură este numai realizarea artistică a valorilor de conținut. Dar chiar dacă ne-am menține în limite strict cronologice, este sofistic să compari producția a o mie de ani de istorie literară cu producția a numai trei sau patru secole. O paralelă echitabilă ar cere punerea pe două coloane a creațiilor apărute într-un interval egal de timp. Aceasta în bloc și foarte de sus. Căci ancheta ar trebui dusă, în continuare, pe țări, între literaturile naționale, iar în interiorul lor pe genuri etc. Unele dintre aceste argumente au fost aduse încă în perioada Querelle-i. Ele au și azi greutatea lor, întrucît sînt logice, aproape de bun simț.

c) Confuzia dintre modern și valoarea artistică, - sinonimia poate cea mai abuzivă - rezumă întreaga eroare. A fi modern în literatură nu constituie și un indiciu de valoare, cînd opera „modernă” nu este dublată și încorporată într-o realizare estetică. Poți de altfel

apăra foarte bine principiul literaturii moderne și să-1 illustrezi cu opere foarte proaste, situație din cele mai frecvente. În mod paradoxal (sau poate simptomatic!) manifestele moderne sînt adesea mult superioare operelor moderne echivalente, cazul lui Breton și, mai ales, al lui Tristan Tzara. Acești autori, și mulți alții, vor rămîne ca teoreticieni moderni, mult mai puțin ca scriitori moderni. În special critica literară n-ar trebui să cadă victimă acestor confuzii, care dau peste cap întreaga ierarhie de valori a literaturii.

16. Dar cele mai grave și legitime obiecții au drept cauză frecvența interferență a ideii de *modern* și de *modă*, noțiuni care în spiritul multora se suprapun pînă la identitate. Nu se poate nega faptul că între cele două sfere există numeroase și însemnate afinități. Fenomenul sociologic al modei (ansamblu de uzanțe, atitudini, opinii, moravuri, convenții, reguli de costumație etc, dominante la un moment dat într-o societate) este, incontestabil, „modern”. După cum *lato sensu*, „modernul” implică și un procent apreciabil de modă, inclusiv în literatură. Ambiguitatea este produsă de conținutul istoric, strict temporal, al conceptului. Sincronismul și mimetismul se întrepătrund și se condiționează reciproc. Imităm cu prioritate ceea ce are prestigiu imediat, oferit și impus de prezent. Moda, ca și modernul, au aceleași coordonate cronologice.

Adesea - și moraliștii începînd cu La Bruyère au dat semnalul (*De la mode, Les caractères*), - moda este deplînsă și criticată cu deosebită severitate. Foarte multe argumente, teoretic vorbind, sînt întemeiate, deși realitatea socială obiectivă le dezmente mereu. Totuși, pentru a ne restrînge doar la literatură, nu se poate contesta că fenomenul modei prezintă și numeroase aspecte pozitive.

Mai întîi, nu este totdeauna adevărat că toți scriitorii dau dovadă de docilitate față de gustul epocii, că ar fi conformiști prin definiție. Unii scriitori corespund efectiv unei mode, întrucît sînt structural sincronici cu spiritul epocii. Acest fapt îi face să fie imediat receptați, să aibă succes etc. Ei sînt „la modă” în mod natural, spontan, organic am spune. Chiar și La Bruyère este silit să recunoască faptul că acesta este cazul contemporanilor săi Voltaire și Sarrazin. Moda nu implică în toate împrejurările simulare, afectare și grimasă.

Și mai importantă este situația următoare: fără prestigiul modei nici un scriitor modern nu s-ar fi impus. Și astfel, nici o valoare clasicizantă, academizantă, dogmatizată, n-ar fi fost poate niciodată

dizlocată. Afirmarea și răspîndirea noilor valori ar fi în orice caz imposibilă fără intervenția modei. Dacă este adevărat, cum spune și Al. Russo, în *Studie moldovană* (1851), că „ideea nouă a năvălit în țară odată cu pantalonii”, că „ideea și progresul au ieșit din coada fracului”, atunci acest fapt, *mutatis mutandis*, este valabil și în literatură. Moda regenerează republica literelor, o integrează ritmului contemporan, o modernizează.

Este o victorie scump plătită, căci reversul medaliei n-are nimic seducător:

a) Fenomen instabil, proteic prin definiție, fenomenul modei introduce în literatură, în artă, peste tot, cultul efemerului. „Știi dumneata - scria din Viena pînă și Tudor Vladimirescu, la 18 iunie 1814 - că modele se schimbă în toate zilele”. Ceea ce în literatură duce la exaltarea ultimului șlagăr, la adoptarea subită a numai „ce se poartă”, la tot felul de „revoluții” sezoniere, instabilitate ostilă oricărei culturi organizate, durabile. Numai că succesul efemer, odată consumat, readuce în planul actualității adevăratele valori permanente, rezistente, ale culturii, al căror caracter „modern” este garantat de însăși perenitatea lor. Clasicii revin mereu la modă, în vreme ce modernii, care sînt numai „moderni”, mor și dispar iremediabil. Nimic mai melancolic și mai deprimant decît acest spectacol, reeditat mereu!

b) Atît de trecătoare este moda, expresie exacerbată a spiritului modern, încît ea ajunge să se autodistrugă, printr-un fel de negație a negației literare. Pentru „modernii” secolului al XVII-lea, gloria „anticilor” constituia efectiv o modă, de lichidat cît mai repede posibil. În linii mari, obiectivul a fost atins. Dar numai în parte, căci la sfîrșitul secolului al XVIII-lea se constată o accentuată revenire la gustul clasic, sub forma unui curent neo-clasic. Valorile clasice readuse la modă vin astfel să conteste - și cu succes - achizițiile moderne, în baza aceluiași principiu al audienței publice. Mecanismul modei se întoarce periodic asupra sa însăși, chiar dacă la o altă spirală istorică.

c) Lipsită de spirit critic, simplu fenomen de contagiune, stare de mulțime, moda promovează adesea, fie și cu inocență, prostul gust și vulgaritatea literară. Primejdia a fost semnalată încă la începuturile criticii noastre, cînd I. Voinescu II, în *Cugetări asupra teatrului* (*Gazeta Teatrului Național*, 5-6, 1836), respinge opera („iazmă pompoasă”) și vodevilul („amfibie neînțeleasă”), două genuri hibride „pe care moda și dragostea de noutăți le împuternicează”. Ce

nu poate deveni la modă? Piese de bulevardiere cele mai insipide, biografiile trivial romanțate, pornografiile calificate, „pășunismul” crunt etc. Nu numai că moda, în esența sa, este indiferentă estetic, dar în astfel de cazuri ea devine direct anti-estetică, prin carența și degradarea exigențelor literare minime.

d) Oscilând între mondenitate și frivolitate, moda se bucură de o bine consolidată reputație de snobism, chiar de neseriozitate. Artistul la modă - și avem în vedere doar cazurile cele mai puțin compromițătoare - este prin excelență un spirit *fashionable*, *à la page*, *de bon ton* („bon tonul modern”, Stendhal, *Promenades dans Rome*, 1829), dandy (*De l'héroisme de la vie moderne*, XVIII, *Salon de 1846*), *enfant gâté*, (*Salon de 1859*, Baudelaire). În toate aceste împrejurări, uneori nu lipsite de distincția și eleganța lor, moda silește pe adepții săi să practice, fie și cu oarecare stil, simularea, imitația, contrafacerea. De unde și repulsia morală pe care moda o inspiră spiritelor rigoriste, severe, etice. În ochii acestora din urmă, moda reprezintă doar poză, afectare, falsitate, corupție, perversiune, imoralitate. Documentele acestui dezgust pot fi culese de oriunde, inclusiv în literatura noastră, din Ion Ghica (*Convorbiri economice, Proprietatea*, 1865), din publicistica lui M. Eminescu. Poetul se afirmă adversar al „artei moderne” plină de „trăsături de sensualitate și libertinaj, cari nu lipsesc în mai nici unul din tablourile contemporane” (*Fîntîna Blanduziei*, 4 dec. 1888). Obiect de cenzură morală, moda atrage periodic nu puține fulgere puritane.

e) Chiar atunci cînd această critică lipsește, la fel de iritantă devine tirania modei, obsesia imperativă și timorată a modei, respinsă de orice spirit independent, de orice creator autentic, fidel doar autenticității sale. Stilul modern, inițial antidogmatic, transformat în modă, devine la fel de tiranic, la fel de dogmatic. Ba, adesea, și mai tiranic și mai dogmatic, întrucît se bucură de prestigiul modernității și astfel el poate intimida conștiințele docile, conformiste, lipsite de bară de direcție. Apariția clișeeilor, șabloanelor, mimetismelor superficiale, atît de frecvente în literatură, n-au altă explicație. Din nou, prin urmare, moda tinde să se întoarcă împotriva sa, prin automatizare și tipizare, alungînd originalitatea creației. Cît privește pe critici, moda îi obligă să facă numai anumite lecturi și citate, să se ferească de clasici, să adopte doar ultimele teorii, formule literare, sisteme de referință. Aș dori, de pildă, să citez pe Platon, pe Casanova, pe un autor inactual și solid

oarecare. Evident, n-am voie. Nu-mi îngăduie moda, colegii. Mă „compromit”. Risc să fiu arătat cu degetul. Am devenit învechit, perimat. Nu sînt un critic modern.

f) În unele împrejurări, moda ia aspectul unei adevărate invazii cosmopolite, nu numai superficiale și sterilizante, dar și direct ostile sensului de dezvoltare al literaturii naționale. În discuție, firește, nu intră osmoza spirituală fecundă, influența care incită, stimulenta creator al contactelor intelectuale. Dar sînt situații cînd marea contagiune a modelor literare, neasimilate și neasimilabile alterează destule vocații încă incerte; inspiră hibrizi care, prin proliferare, pot produce confuzie și derută. Nu-i mai puțin adevărat că de acest argument au uzat și abuzat în toate epocile și literaturile, forțele reacționare, conservatoare, îngust tradiționaliste. Sămănătoriștii, la noi, nu țineau alt limbaj inocenților simboțiști. Deci nu poate fi vorba nici de autarhie, nici de profilaxie preventivă, ci numai de sporirea conștiinței estetice, pînă la acel grad de luciditate și competență, care să decidă singură, într-o deplină libertate de spirit, ce poate primi și respinge, dintr-o modă literară, prin selecție organică.

17. Antagonismul dintre modern și modă scoate în evidență - ca o ultimă și importantă concluzie - existența unei nete deosebiri între spiritul modern profund, crescut din aspirații spirituale autentice, și spiritul modern superficial, caracterizat prin frenezia, mobilitatea și plăcerea schimbărilor și prefacerilor exterioare. Unul corespunde unei neliniști specifice, produse de transformările progresive, reale și necesare ale spiritului; altul satisface doar voluptatea noutății, a supralicitării ineditului, agitației și reclamei. Ar fi deci vorba, în terminologie germană, de un *Echt* și un *Flachmodern*, categorii stabilite de Rudolf Eucken, în *Begriff des Modernen (Geistige Strömungen der Gegenwart, 1928)*. În același sens merge și critica ideii de modă literară la Croce: voință a noutății în sine, cultivată din rațiuni hedonistice, ca stimulent de noi plăceri, prin intermediul industriei literare, dominate de spiritul arivismului și al succesului imediat (*L'avversione alla letteratura contemporanea, Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia, 1950*). Modernul nu numai că nu se confundă cu moda, dar o pune sub acuzație, o contestă, o neagă în esență.

În *În Iașul literar*, XIX, nr. 8, 1968, p. 67-75.

MODERNUL ȘI EVOLUȚIA CONȘTIINȚEI LITERARE (I)

Dificultățile ideii de „modern” au fost subliniate în repetate rânduri: semantică abuzivă și aproximativă, împinsă la limita convenției anodine, total nesemnificative; tautologie și instabilitate continuă; o serie întreagă de rezistențe, urmate de inevitabile deplasări și erori terminologice; pe scurt, o „criză” endemică, verificată periodic. Din toate aceste cauze, „modernul” definește (dar este un fel de a spune) o idee literară din cele mai paradoxale: cu cât mai răspîdită, cu atît mai neclară, mai confuză. Și totuși - pentru ca paradoxul să fie întreg - fenomenul rămîne inevitabil: „modernul” apare, sub o formă sau alta, la fiecare mutație sau revoluție importantă a gîndirii literare; el însoțește sau redefinește, în total sau în parte, prin noi sinteze teoretice, toate etapele hotărîtoare ale esteticii europene. Adevărată noțiune-cadru, „modernul” tinde să se asocieze, să cristalizeze sau să reformuleze din perspectiva „noutății” toate transformările esențiale ale conștiinței literare. El acoperă ciclul complet al momentelor ideale ale creației și, implicit, ale literaturii: de la negarea creației „vechi”, codificate, dogmatizate, la afirmarea creației „noi”, liberalizate, emancipate. Modernul rupe o tradiție, contestă ordinea conservatoare a artei și literaturii pentru a se institui și a instaura propria sa „tradiție”, situație ciclică, poate încă nu suficient de bine pusă în lumină. Într-o astfel de perspectivă, „modernul” pierde orice determinare cronologică precisă, pentru a deveni o „constantă”, care exprimă, la diferite faze istorice și nivele semantice, însăși mișcarea interioară a literaturii. Această dialectică imanentă a istoriei gîndirii literare parcurge cîteva momente esențiale, a căror „modelare” ar putea fi, cîndva, încercată, cu șanse evidente de succes.

Pare evident că nucleul noțiunii de „modern”, care constituie în același timp și forma sa teoretică tradițională, elementară, „preistorică”, este vechea idee de „noutate”. „Modernul” este inevitabil „nou”, „noutatea” totdeauna *ipso facto* „modernă”. Cerc vicios, tautologic și totuși de o perfectă și dezarmantă obiectivitate: fără acest impuls, modernul n-ar exista. Însă tocmai această „idee-forță” latentă, dar permanentă și foarte eficace, dă adevărata dimensiune ideii de *modern*, în același timp infra și trans-istorică. Noțiunea este mult anterioară faimoasei *Querelle des anciens et des modernes*, de vreme ce Antichitatea o cunoaște, Evul mediu cultivă un *dolce stil nuovo*, autorii

de *chansons de geste* se adresează castelanilor: „Oyez, seigneurs, chanson nouvelle”, iar clasicismul cunoaște și recunoaște prin La Bruyère (*Des jugements*, 107), prin alții, realitatea creațiilor artistice noi, aspirația însăși spre noutate, precum La Fontaine: „Il me faut du nouveau, n'en fut-il pas au monde”. Fenomen cu totul, notabil, deoarece spiritul clasic nu este deloc „modernist”, noutatea nu constituie cîtuși de puțin un articol esențial al codului său estetic. Diametral opus este cazul Barocului, întemeiat în mod fundamental pe ideea de surpriză, uimire (*il meraviglioso*), în cadrul căruia „noutatea” devine o preocupare programatică: conștiință precisă a diferențierii de precursori, realizării inedite, originale, orientată în direcții noi, încă neexplorate. Théophile de Viau este mîndru că: „...La façon de mes nouveaux écrits diffère du travail des plus fameux esprits”. G. B. Marino declară că urmează un „drum nou” („nuovo camino”). L. Muratori atribuie fanteziei poetice însușirea de a-și „îmbrăca operele în forme noi” („di vestire con abito nuovo”). Toți „partizanii modernilor” din secolele XVII și XVIII vor îmbrățișa deschis aceeași idee de „noutate”, de pe atunci sinonimă „modernului” și „modernității”, în toate implicațiile sale esențiale: expresie cît mai sincronizată a realităților sociale, morale și intelectuale contemporane, actuale, imediate, tradusă în definiții succesive, care vor primi pe parcurs o viteză tot mai mare de accelerare. De la sincronizare, la anticipare și, implicit, la „avangardă”, acestea sînt fazele de radicalizare și progresiune ale conceptelor de „modern”, „modernism” și „modernitate”. Baudelaire, pentru a cita doar pe inițiatorul conștiinței „moderne” a secolului al XIX-lea rezumă ambele atitudini, pe de o parte poetul recunoaște că: „Deoarece toate secolele și toate popoarele au avut frumusețea lor, noi o avem în mod inevitabil pe a noastră”, „noi posedăm o frumusețe particulară inerentă noilor noastre pasiuni”. Pe de alta, el concepe și transformă „eroismul vieții moderne”, într-o aspirație-limită, absolută: „Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau”! Modernul devine în felul acesta un concept central, cu rol de pivot, chemat să organizeze și să direcționeze întreaga dinamică a literaturii. Consecințele asimilării și intensificării „moderniste” a ideii de „noutate” pentru dezvoltarea conștiinței literare sînt considerabile.

Două atitudini, mai ales, devin evidente și caracteristice. Modernul promovează, în toate perioadele și literaturile europene, ideea creației genuine, autentice, originale, radical opuse oricărei forme

de imitație. Nu discutăm acum în ce măsură acest deziderat corespunde integral realității. Rămîne totuși un fapt crucial că spiritul modern cultivă și propagă despre creație o viziune profund radicalizată, absolută. Modernul crează *ex nihilo*, sau nu există. Se poate spune că ori de cîte ori creația respinge teoretic și practic imitația, ideea „modernă” este afirmată, revendicarea „modernității” și-a făcut, explicit sau implicit, apariția. Ea consacră părăsirea prototipului, eliberarea de sub constrîngerea arhetipului (Platon însuși reține această emancipare, incipientă și în cadrul artei antice). Tendința fundamentală constă în promovarea „începutului absolut”, în refuzul oricărui precursor posibil. Modernul se instituie numai în această zonă a miracolului original, a actului creator irepetabil, unic, fără antecedente și descendenți. Artistul și scriitorul modern pleacă oricînd și oriunde de la zero, reconstruind universul în spirit demiurgic, autonom, după legi proprii. A avea această conștiință, indiferent de formulă, epocă sau literatură, înseamnă a fi esențial „modern”.

Importantă, fenomen și acesta de veche observație (de vreme ce se constată pînă și în *Odiseea* [I, 351-352] că „oamenii-s deprinși să laude cîntarea cea mai nouă ce se-aude”), este și valorizarea noutății. Modernul transformă cu regularitate, în planul gîndirii literare, noutatea obiectivă în valoare. Calitatea istorică, a realității de fapt, devine calitate estetică. Acest transfer, operat periodic, prezidează întreaga valorificare a originalității, în forme oricît de excesive. Chiar denaturată, coruptă prin extravaganță, noutatea se bucură de marele, inepuizabilul prestigiu al surprizei, de incomparabila eficiență a „loviturii de șoc”. Repetiția, saturația, imitația conformistă este negativă; ineditul, totdeauna pozitiv. De unde, eficacitatea mereu verificată a mecanismului „renașterii”, reevaluării, reconsiderării, care implică în mod obligator introducerea unui nou punct de vedere, adoptarea unei perspective total schimbată. Cu cît mai violentă, cu atît mai eficace. Fără această confuzie dintre cronologie și calitate, modernul n-ar pătrunde niciodată în cîmpul valorilor, noutatea n-ar primi nici un accent axiologic. Încă în Renaștere, Castelvetro observă fascinația plăcută a noutății evenimentului („dilettevole per la novità dell accidente”), întreaga tehnică modernă a „suspense”-ului, oricît de degradată și trivializată, nu exploatează și nu amplifică un alt resort psihologic.

Afirmarea decisă a noutății implică valorizarea negației. Pentru a deveni posibilă și a se face recunoscută, noutatea trebuie să

devină agresivă, polemică, să conteste - fie și prin simplă apariție o situație dată, stabilă, „veche”. Este una din contribuțiile cele mai însemnate pe care ideea de „modern” le oferă esteticii literare: negația constructivă, ceea ce Keats denumesc *negative capability*. Intuiție cu atât mai remarcabilă cu cât, prin această formulă, poetul englez definește, de fapt, o notă specifică a poeziei moderne: preeminența imaginației și a „misterului” asupra rațiunii. Orice act de negație literară este potențial „modern”, adevăr verificat din plin încă în perioada de glorie a *Querelle-i des anciens et des modernes*, confirmat de întreg criticismul Secolului luminilor, teoretizat, amplificat și radicalizat pînă la nihilismul integral al avangardei moderne, inițiat de Rimbaud și Lautréamont. Inconformismul, programarea negației, refuzul categoric, spiritul polemic, rebel, distructiv, constituie atitudini tipic moderne. De unde vocația și simbolistica „modernă” a marilor revoltați ai mitologiei, „titanismul” și „satanismul” conștiinței moderne, plină de complexe agresive și „paricide”. Căci, fără îndoială, Rimbaud are dreptate: „Libre aux nouveaux, d'exécrer les ancêtres”. Fără această dialectică interioară a negației afirmative, n-ar fi posibilă nici un fel de deplasare a conștiinței estetice și reprezintă un merit esențial al ideii de modern de a fi lansat și reconfirmat periodic „manifestul” insubordonării și al insurecției împotriva oricăror forme de stagnare și clasicizare literară: tradiții, principii, dogme, idoli, consacrații academice, oficializate. Disputa depășește, de departe, orice conflict posibil dintre generații, orice dispută și competiție literară. În joc este însăși antinomia trecut/prezent, în prelungirea alternativei vechi/nou, tradusă în termeni de construcție/distrugere. Că acestui moment integral negativ îi urmează o nouă re-construcție, pe un alt plan de conștiință și de realizare, nimic mai adevărat.

Moment de fractură în viața artei și literaturii, modernul introduce, prin însuși mecanismul propriei sale discontinuități, ideea de ruptură, a cărei teoretizare îi aparține în exclusivitate. Întregul sens al spiritului modern merge spre instaurarea și validarea - continuă, sistematică, agresivă - a rupturii, sub toate formele sale: sciziune organică, separare violentă, tăierea brutală a cordoanelor ombilicale. Teoria literaturii moderne implică refuzul, negarea radicală, ostilitatea categorică pentru orice tip de permanență și continuitate, spre instituirea unui adevărat stil al negației. Modernul este anti prin definiție. Ori de cîte ori rebeliunea împinsă la exacerbare și paroxism

atinge stadiul conștiinței teoretice și se transformă în program și metodă consecventă, putem fi siguri că mentalitatea literară modernă cunoaște o fază de afirmare plenară. Baudelaire recunoaște în Poe un cap de serie, care va parcurge pînă azi o serie întreagă de „rupturi”, din ce în ce mai precipitate, mai agresive. Termenul final este eliberarea totală, echivalentă negării și rupturii totale, însoțită de un acut sentiment catastrofic, de „sfîrșit de epocă”. Nu mai poate fi vorba în cele din urmă de despărțirea și moartea unui stil, ci de moartea oricărui stil, de respingerea unui tip de literatură, ci de negarea oricărei literaturi posibile. Prelungirea firească a ideii moderne este deci nihilismul, antiliteratură, contestarea literaturii care trece în infra și trans-literatură. Fără recunoașterea și, într-un fel, consacrarea ideii de „ruptură”, literatura modernă n-ar fi nici posibilă, nici inteligibilă.

Situație doar aparent paradoxală, nu suficient de comentată în studiile consacrate spiritului literar modern: literatura se desparte de sine pentru a se restitui esenței sale. Sensul profund al „rupturii” este recuperarea purității pierdute, reîntoarcerea la primordial și autentic, reconversiunea „literaturii” în „poezie”. Operația nu aparține negației, ci regenerării și compensației. Ideea de modern implică în mod fundamental acest imens efort de purificare și des-alienare a poeziei, negarea, „ruptura” categorică de toate obstacolele și barierele care-i corup esența: raționale, ideologice, sociale, economice. Izolarea și non-conformismul poeților și poeziei moderne, orientările sale cele mai anarhic-radical, contestarea socială cea mai violentă („timpul asasinelor” al lui Rimbaud!), întregul „angajament” politic al avangardei, toate au înscrise în subtext, în filigran, o imensă aspirație spre inocența pierdută, visul mirific, adesea orfic, „mistic”, al poeziei pure, imaculate, absolute. Poezia se rupe de „non poezie” pentru a redeveni ea însăși: primitivă, sălbatică, esențial lirică. În acest sens au dreptate cei ce înțeleg prin „poezie modernă” „întreaga poezie genuină a tuturor timpurilor”. În orice caz, rădăcinile conceptului „modern” de poezie scoboară la primele disociații radicale dintre concept și imagine, la cele dintîi recunoașteri și definiții limpezi ale „logicii poetice”, cu G. B. Vico figură centrală. Cuplarea dintre ideea de „modern” și „puritate”, este efectiv „modernă”. Încă în perioada simbolistă această atitudine devenise curentă. Dar ea acoperă și definește, de fapt, realități și orientări estetice mult mai vechi: latent și extensiv „modernă” se relevă a fi, din acest punct de vedere, întreaga poetică a lui *ingenium* opusă lui

ars. Inspirația eruptivă, nativă, spontană, a „geniului”, aparține, la fel, modernității incipiente.

La toate acestea, conștiința modernă adaugă un coeficient considerabil și profund specific de luciditate și teoretizare. Modernul se definește prin reflexivitate și autoanaliză. El descoperă, transmite și impune spiritului literar primatul introspecției și al problematizării. Sub semnul ideii de „modern” se produce una din cele mai importante mutații ale conceptului de literatură, care se transformă tot mai mult într-o meditație asupra propriei sale condiții și posibilități de existență. Literatura a avut totdeauna o auto-conștiință estetică, latentă sau declarată. Dar numai în epoca actuală - sub impulsul justificării continui a noii sale atitudini față de ea însăși: funciar negativistă și puristă - literatura atinge stadiul intelectualizării și teoretizării vertiginoase, insistente, discursive. Este un fapt că literatura modernă nu mai poate fi concepută și înțeleasă în afara proiectului și programului său estetic, a cărui diversificare cunoaște proporții enorme, la limita pulverizării.

Convertirea progresivă a literaturii într-o reflexie de mari dimensiuni asupra esenței, tehnicii și limitelor sale, nu constituie numai o observație a criticilor, ci și a scriitorilor, care devin tot mai mult comentatorii, esești și critici proprii lor opere, apoi ai limbajului și comunicării literare universale, în spirit profesional. Fenomenul este consubstanțial lucidității moderne, distanțării de propriul său obiect, atitudine transformată într-o continuă întrebare, „experiență” și verificare. Creatorul modern se caută explicându-se și se explică analizându-se. Încă Rivarol învinuia pe Rousseau că scrie „fără conștiință”. Este limpede că scriitorul romantic nu-și cunoaște „secretul”. Pentru el, „misterul” creației rămîne întreg și impenetrabil. Spiritul modern elimină, extirpă din rădăcini, tocmai această „enigmă”, resimțită ca o gravă insuficiență. El știe ceea ce face. Paul Valéry „roșește” numai la simpla analogie cu Pitia. La R. M. Rilke, T. S. Eliot, A. Gide, J. P. Sartre, pentru a nu mai aminti de întreaga avangardă, programatică și teoretizantă prin însăși rațiunea sa militantă, întâlnim mereu aceeași poziție și idee centrală: literatura ca gest intelectual, care și-a surprins și dezvăluit o dată pentru totdeauna mecanismul, în plină epocă de reflexivitate, elucidare și demistificare a procedeelelor sale specifice. Literatura a spus totul; nu-i mai rămîne în cele din urmă decît „să se spună pe sine”, să vorbească numai despre ea însăși, reflectînd la modul de „a se scrie”. În această formă paradoxală sînt trase ultimele

consecințe ale lucidității creației și posibilității de a inventa și articula un univers autonom, ale transformării inevitabile, a mijlocului în scop, ale proiectului - în propria sa finalitate, ale programului - într-o operă ca program. La ce servesc teoriile literare? Evident - ni se răspunde din diferite direcții convergente - pentru a face chiar în și prin actul desfășurării teoretice, o carte, o construcție alternativă și echivalentă creației. Intervin, într-o mare măsură, și necesitățile defensive sau propagandistice ale literaturii moderne, constrînsă neîncetat la controverse, polemici, explicații, la consolidare, verificare și argumentare continuă. De unde o avalanșă - nu numai cultivată, dar și teoretizată, programatică - de prefețe, glose, manifeste, contramanifeste, „caiete de exerciții și studii”, jurnale de creație, scrisori deschise, confesiuni, interviuri, fenomen întrutotul caracteristic mentalității literare moderne. Dar hotărîtor rămîne, mai ales, procesul teoretizării literaturii ca instrument de cunoaștere, autocontrol și realizare de sine. Între operă și teorie nu se mai poate face nici o distincție netă și determinantă. Spiritul modern realizează un acord deplin între poet și poetică. El conferă gîndirii literare suprema sa eficiență, recunoaștere și, mai ales, autonomie.

În *Ramuri*, VIII, nr. 11, 1971, p.10.

MODERNUL ȘI EVOLUȚIA CONȘTIINȚEI LITERARE (II)

Acest fapt este consecința directă și imediată a întregii vocații înnoitoare, negativiste și reflexive a conștiinței moderne, ca mod fundamental, categorial, de a concepe și defini literatura. Prin însăși esența sa, „modernul” constituie un moment de eliberare și contradicție, de luciditate și raționalizare, o tendință de repudiare a stagnării și sincronizării perpetui, operații care implică „revoluția permanentă”, opoziția, înlăturarea succesivă a obstacolelor și barierelor din calea „noutății”. Ceea ce n-ar fi posibil fără intervenția masivă și determinantă a ceea ce se numește, în mod curent, „spirit critic”, ca metodă de contestare și delulare, fără revendicarea și teoretizarea continuă a liberului examen. Este evident că „modernul” transmite esteticii literare, în diferite variante ideologice și contexte istorice, conștiința insurecției și a necesității liberalizării, provoacă și stimulează emanciparea, inconformismul fecund al creației.

„Modernii” sînt, în toate epocile, promotorii libertății în artă și literatură. Este un truism, dar și un adevăr esențial imposibil de evitat într-o astfel de sinteză. „Modernii” introduc spiritul contestării și al rebeliunii, încă odată, prin chiar acest gest, „modernul” își profilează dimensiunea supraistorică, „rituală”. A fi „modern” în istoria ideilor literare înseamnă a pune periodic sub semnul întrebării însăși legitimitatea și statutul ideii literare. Stabilității și securității „clasice”, „modernul” îi substituie îndoiala, incertitudinea, variabilitatea (și deci relativizarea) definiției și modalității de recepție a literaturii.

Merită oarecare atenție vocația evident raționalistă și criticistă a spiritului modern, investigativ, sceptic, și „cartezian” prin definiție. Încă în primele studii consacrate istoriei *Querelle-i des anciens et des modernes*, începînd cu vechea carte a lui Hippolyte Rigault (care a atras atenția și lui Sainte-Beuve), pînă la Hubert Gillot și Richard Foster Jones (pentru a nu aminti decît cîteva repere pur indicative de sinteză), capitole întregi sînt consacrate acestei „eredități” raționaliste, urmărită retrospectiv, prin Clasicism, Renaștere și Evul mediu, pînă în Antichitate. A vorbi - azi - de „modernismul” sofștilor și de tendința contrară: codificarea legiferată a artei radical opusă spiritului de „cercetare”, bine marcată mai ales la Platon (*Politicul*, 299 d-e) nu mai constituie un paradox. Sărim peste etapa medievală și renașcentistă, care prezintă suficiente argumente în favoarea existenței unei *Querelle* înaintea marei *Querelle des anciens et des modernes*, care este sensul polemicii „moderne” în secolele XVII și XVIII?

În domeniul filozofic și științific apar trei idei-forțe: experiența, rațiunea și demonstrația, întrunite în revendicarea investigației libere, superioară oricărei cunoașteri tradiționale, investite de autoritățile antice (egiptene, grecești și latinești), în frunte cu Aristotel. Revolta împotriva acestor intoleranți *maîtres à penser* este condusă în numele principiului *Philosophia libera*, titlul unei lucrări englezești de Nathanael Carpenter (1621). Un text francez „clasic”, pledoarie strînsă în favoarea adevărului rațional, superior prestigiului și autorității antice (poate cel mai reprezentativ pentru această atitudine) este *Préface pour le Traité du vide de Pascal* (1647). Implicațiile „literare” ale noii mentalități sînt considerabile și toate au ca punct de plecare înlăturarea complexului de inferioritate, o profundă și totală modificare de optică: respingerea admirației convenționale a autorilor „clasici”, în numele „rațiunii și „bunului simț”, dublată de promovarea unei noi generații

literare, emancipată spiritual, sustrase dresajului mental și conformismului. Două texte, de Bussy-Rabutin și La Motte Houdard rezumă cu deosebită claritate aceste reacțiuni caracteristice. Primul subordonează adeziunea la ideea de clasicitate, controlului rațional: „Trebuie să avem respect pentru operele marilor oameni ai antichității, sînt de acord, dar numai pînă la sentimentele care izbesc bunul simț”. Cel de al doilea explică foarte limpede tactica noii politici estetice: promovarea ideilor literare moderne prin agenți noi, adică tineri: „întreaga noastră speranță stă în generația tînă, într-o generație care nu s-a supus încă autorităților și care nu s-a extaziat timp de treizeci sau patruzeci de ani în fața miracolului și care, printr-o astfel de lungă deprindere, n-a contractat nici un angajament împotriva rațiunii. Cu un termen actual ar fi deci vorba de o adevărată *mise en condition*; o dată provocată starea de spirit favorabilă „modernilor” și denunțată eroarea fundamentală care i se opune, urmează a trage - pe plan teoretic și propagandistic - toate consecințele. În ordinea literară acestea se numesc, după Fontenelle: „false opinii”, „rele raționamente”, „prostii”, „diferite feluri de erori”, „diferite grade de incorectitudine” (dar vocabularul polemic este mult mai bogat), clasificabile în trei categorii de „prejudecăți”, marile bestii negre ale „modernilor”.

Profund iritant, fiindcă este impus, necontrolat, dogmatizat, rămîne mai presus de toate privilegiul autorității - idee pe care spiritul modern o disociază de noțiunea „valorii”. În discuție nu intră atît prezența sau absența obiectivă a meritului intrinsec al unui autor clasic, cît publicitatea, metoda de transmitere și, mai ales, de impunere a prestigiului său, sustras oricărei verificări, prin interdicții echivalente unor adevărate „sacralizări”. Astfel de proteste se fac auzite încă la Bacon (*Novum Organon*, I. 84) și Montaigne (*Essais*, 1. II, ch. 10, 12) și toate devin, mai mult sau mai puțin, suspecte de erezie literară potențială. Căci evoluția spiritului critic modern merge vertiginos spre „desacralizare”, spre „laicizarea” integrală a obiectului literar și a sistemului său de receptare. De altfel, în secolul al XVIII-lea, se va vorbi în mod curent de combaterea „superstițiilor literare”, total asimilate „prejudecăților” religioase și clericale. Secolul luminilor radicalizează impulsul iconoclastic al „modernismului”.

De mari consecințe și de o și mai largă notorietate, pînă acolo încît - prin exces de simplificare - se constată tendința reducerii definiției „modernului” și a contribuției sale la dezvoltarea gîndirii esteticii

numai la această notă, este și devalorizarea antichității. Compromiterea ideii de „vechi” simetrică valorizării ostentative a noutății, decurge din întreaga subminare a principiului „autorității” care investeste orice operă, izvor, principiu tradițional, perpetuat istoric. Despre „admirația excesivă a anticilor” vorbește Fontenelle în *Digression sur les anciens et les modernes* (1688). „Admirația oarbă pentru antichitate” este atacată și de D'Alembert, în *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (1751). Formulele sînt atît de simetrice și de stereotipe, încît ne aflăm în fața unui adevărat topos al ideii de „modern”. Miezul său este format din cîteva concepte echivalente, solidare și interdependente, de frecvență și reapariție circulară. Aceeași definiție esențială a „modernului” poate fi verificată pe texte din secolele XVII, XVIII, XIX, XX, cu mici nuanțe. Semantica fundamentală a ideii de „modern” implică în mod structural abolirea operei „vechi”, perimate. Modernul cedează peste tot inițiativa invenției antitraditionale.

Aceleași observații, în esență, și pentru anticlasicismul ideii de „modern”, antiteză tradițională a „clasicului”, care nu-și găsește adevărata clarificare decît printr-o anchetă strînsă și metodică a tuturor „aberațiilor” și opozițiilor față de ansamblul de principii, teorii și interdicții ale clasicismului. Un astfel de examen oferă imaginea în negativ a „modernului”, ca sistem deschis de reacțiuni și liberalizări, realizat prin breșe și „rupturi” succesive în sistemul de concepte și norme specific clasice.

Privit din acest punct de vedere, contribuția „modernului” la emanciparea gîndirii literare este mai mult decît conceptuală: funcțională. Ideea de „modern” fixează periodic toate crizele, accesele de „febră” și reacțiunile evaziunii, ieșirii din ruptură, reacțiuni anticonformiste, toate formele posibile de „ruptură” literară, începînd cu detașarea esențială: de „literatură” însăși, ca expresie tipică a „tradiției” și „culturii” literare. Am amintit de sensul interior al negației moderne: recuperarea esenței poeziei. Întreaga istorie a ideii de literatură este dominată și impulsionată tocmai de această continuă confruntare dialectică: literatură (*id est* „erudiție”, cultură literară tradițională, clasică sau clasicizată, cu întregul său sistem autoritar de principii dogmatizate) și poezie, ca program și metodă de emancipare și reconversiune la polul opus: al spontaneității, lirismului genuin, autentic, pur. Or, în această eternă controversă, rolul „modernului” constă tocmai în anularea, dezorganizarea și în tot cazul în „elasticizarea” sistemului clasic

de interdicții. Ceea ce propune ideea de „modern” este alternativa diametral opusă: a relativizării și deschiderii progresive a tuturor conceptelor literare-cheie, începînd cu „frumosul”. În locul conceptului „frumuseții” absolute, eterne, imuabile, universale, modernul propune conceptul „frumuseții” relativizate, istoricizate, supuse devenirii, particularizate. În esență, ideea de „modern” liberalizează conștiința estetică a literaturii. Motiv pentru care sistemele ideologice dogmatice sînt prin definiție antimoderniste. Divorțul actual, occidental, dintre „avangarda” artistică și unele forme de politică, urmată de conflicte, excomunicări și sancțiuni drastice, definește de fapt (chiar dacă în forme agravate) o situație tradițională. Ea poate fi verificată în mod neînterupt, în diferite perioade istorice, încă de la cele dintîi rigori și sancțiuni „absolutiste” sau „teologice”.

O primă consecință privește eliberarea creației de toate codificările și restricțiile posibile, „modele”, „genuri fixe”, „reguli”, mai ales „reguli”. Cine este animat de convingeri literare efectiv „moderne” respinge în mod radical principiul conformismului și al imitației. Orice act anticanonic, antinormativ, antidogmatic, ține de esența cea mai intimă a atitudinii moderne. Orice polemică antidogmatică este prin excelență modernă. Nu valoarea negației este în acest caz semnificativă, ci gestul în sine. Negația poate fi adesea superficială, nemotivată, chiar absurdă. Tendința negării rămîne însă nu mai puțin eminamente modernă. Este cazul „avangardelor” din toate epocile, fenomene permanente și universale de negație, fundamental anticlasice. Ori de cîte ori, începînd din Renaștere, spiritul european trece la contestarea modelelor și dogmelor clasice, a regulilor și canoanelor (Giordano Bruno, Torquato Tasso, Jacopo Mazzoni sînt precursorii acestei atitudini) este un semn că mentalitatea modernă și-a făcut apariția.

Putem culege de oriunde profesii de credință foarte explicate ca acestea: „Trebuie să cădem de acord - recunoaște Saint-Evremont - că *Poetica* lui Aristotel este o lucrare excelentă totuși nu există nimic atît de perfect care să reglementeze toate națiunile și toate secolele”. Istoria literară, în timp și spațiu, nu poate fi nici disciplinată, nici determinată. Modernul are vocația surprizei și a indeterminării. Aptitudinea sa anti-normativă este enormă și irezistibilă: „Modernul - constată și Herder - n-are nici o regulă fixă a frumosului și a mărețului”. Acest *credo* poate fi regăsit și la romantici, formulat doar mai radical, în stil revoluționar, precum la Victor Hugo, în prefața *Cromwell*: „Să sfărîmăm

cu ciocanul teoriile, poeticele și sistemele. Să dăm jos această veche tencuială care acoperă fațada artei! Nu există nici reguli, nici modele; sau mai degrabă nu există alte reguli decât legile generale ale naturii care domină întreaga artă”. Nimic nou sub soare, și în manifestele avangardei moderne reîntâlnim aceeași solidarizare dintre modern și anti-normă, precum în prima *Prefață* a mișcării *De Stilj* (1918) care proclamă: „Dispariția prejudecății după care artistul modern lucrează urmînd teorii prestabilite. Va apărea, în schimb, evident că opera de artă modernă nu se naște din teorii acceptate a priori, ci, dimpotrivă, „principiile derivă din muncă plastică”. Prestigiul perfecțiunii normative se prăbușește în fața ideii de invenție și spontaneitate a creației.

Modernii înlocuiesc principiul imitației prin acela al emulației, a cărui valoare o proclamă. Cît de apăsătoare, sterilă și sufocantă putea fi autoritatea scriitorilor clasici o dovedesc toate accentele de revoltă care se fac auzite în cultura europeană, chiar dacă sporadic începînd din Evul mediu. Pedagogia Renașterii trece tocmai printr-o astfel de criză, căreia conceptul de *aemulatio*, existent încă la Petrarca (*Familiari*, II, 20) prizat de toți umaniștii înaintați, îi dă un început de soluție. Spiritul revoluționar al noului principiu nu poate fi bine înțeles decât prin raportare la faptul că un umanist ca Niccolò Niccoli n-a scris în viața lui un singur rînd, deoarece era definitiv convins că anticii nu pot fi egalați în nici un fel. A-i concura, a revendica o posibilă egalitate, echivala cu un act de blasfemie. Era supralicitată însăși Antichitatea care, prin *Tratatul despre sublim* al lui pseudo-Longin admitea totuși că imitația poate constitui o posibilă „emulație” (cap. XIII). Modernii, chiar dacă - inițial - în forme respectuoase, politicoase, resping categoric o astfel de servitute. Clasicii înșiși, cînd dau dovadă de perspicacitate, încep să condamne plagiatul, imitația servilă, furțișagul („le larcin”). Chapelain recomandă imitarea, dar numai în spiritul artei. Intervine, bineînțeles, controlul, mișcarea rațională de frînare: „Nu vreau să dau pe antici drept modele decât pentru lucrurile pe care le-au făcut în mod rațional”. Criteriul rațiunii, clasic prin excelență, se întoarce deci - în spirit modern - împotriva propriului său punct de plecare. Poți să și imiți, minus însă obscuritățile clasicilor, adaogă modernul La Motte, tip de rebel literar plin de *bienséance*. De altfel, principiul imitației directe a naturii scutește de obligația imitației textelor clasice. Clasicii înșiși n-au acționat astfel și modernii nu săvîrșesc un act de ireverență intelectuală procedînd la fel. Concurența sau competiția creatoare devine nu numai posibilă, dar și perfect legitimă.

Importante mutații apar și în sfera noțiunii tradiționale de gust. Modernii sînt exponenții noului gust, superior celui vechi. Se produce, în felul acesta, una din cele mai importante reierarhizări și disocieri de valori din istoria ideilor estetice, tradusă printr-o dublă polemică împotriva anchilozării și universalității „gustului”, înțeles ca sinteză de norme literare, grefată pe o sensibilitate mult evoluată. Clasicilor, care postulau existența gustului etern, imuabil, li se răspunde că schimbarea gustului nu înseamnă și decăderea sa. Intervine un proces de liberalizare accelerată a gustului cu motivare multiplă: prin colaborarea factorilor estetici, istorici, psihologici, sociali și naționali. Rezultatul acestei convergențe este identificarea - tacită sau limpede exprimată - dintre bunul gust și gustul modern, pe deplin subînțeleasă într-o „teză” ca aceasta a Cavalerului de Méré: „Nu trebuie să urmărim decît regulile și metodele aprobate de bunul gust”. De altfel, expresia *goût moderne*, *modern taste*, care se substituie tot mai mult lui *nouveau goût* pe parcursul secolului al XVIII-lea, demonstrează tocmai această conștiință și necesitate a evoluției și a sincronizării cu exigențele unei noi sensibilități și realități interioare. Și pentru D-na de Staël revoluția în literatură echivalează cu „a da regulilor gustului, în orice direcție, cea mai mare libertate”. Este de observat, fie și în treacăt, că noțiunea gustului liberalizat, modernizat, gust *liberty*, s-a păstrat intactă pînă în epoca actuală.

Fenomen contagios de „modă”, gustul modern începe să-și revendice și o dimensiune socială. De pe acum se pun bazele a ceea ce se va numi sociologia gustului asociată investigației actuale a ideii de „modern”, cu neputință de înțeles în afara unor coordonate colective care se numesc: „circulație”, „public”, „succes”, prin extensiune mass media. Întreaga *Querelle des anciens et des modernes* exprimă și o astfel de controversă, a succesului de public; legitimarea sa devine nu număr o problemă teoretică, ci și o preocupare imediată, acută.

Din aceleași cauze, gustul modern se localizează, se „naționalizează”. Modernitatea se opune gustului universal, supratemporal, supranațional. Această abstracțiune face loc particularităților și reacțiunilor etnice, definite prin conceptul „la mode du pays”, reflex al unei faze bine determinate a evoluției sale istorice. Modernul descoperă, instituie și cultivă „complexul național” al literaturii, ceea ce se va numi ulterior, mai ales în ideologiile sud-estului european, „specificul național”. Este echivalentul romanticului „geniu al popoarelor”,

element fundamental al noutății și originalității literare. Concluzie eminamente „modernă”, care scoboară în plin secol al XVII-lea, când începe să se descopere că „gustul națiunilor este diferit”, supus circumstanțelor istorice și geografice și, ceea ce este cel mai important, „spiritului națiunii noastre”, în speță franceză (Fr. Ogier). Rădăcinile acestei orientări au putut fi urmărite până în Renaștere, generatoare de „mituri” naționale, paralele savante, comparații literare și extra-literare, întoarse toate în favoarea „modernilor”, investiți încă odată cu funcția de arhetip, de fenomen original. Asociat unui cadru cosmic simbolic, arhetipul național va genera adevărate categorii spirituale, pe deplin constituite în secolul al XVIII-lea: „gotic”, „nordic”, „scandinav”, etc.

În *Ramuri*, VIII, nr. 12, 1971, p. 10.

MODERNUL ȘI EVOLUȚIA CONȘTIINȚEI LITERARE (III)

Consecința directă a orientărilor trecute în revistă: o nouă atitudine față de limbajul literar, conversiunea radicală a expresiei în favoarea limbilor moderne, „vii”, a căror superioritate față de limbile clasice, „moarte”, inspiră lungi, insistente și pasionate polemici. Se știe, de altfel, că una din cauzele *Querelle*-i în secolul al XVII-lea a constat și în dilema: în ce limbă să fie redactate inscripțiile monumentelor publice? Semnalul scepticismului pentru limbile latină și greacă trebuie căutat tot în Renaștere, chiar dacă în forme fugitive, lipsite încă de largă audiență. Totuși, de pe atunci se observă că fiecare limbă are perfecțiunea (L. Bruni) și chiar superioritatea sa (Du Dellay). Pedagogia epocii dă și ea semne evidente de nemulțumire față de consumarea tinereții în studiul limbilor moarte, inutile. Rațiunea vorbește toate limbile. Poți deci la fel de bine să te exprimi în franțuzește, ca și în grecește sau latinește. Nu înseamnă că ești Homer sau egal lui dacă-1 citești în original - se va spune - și pe bună dreptate - în secolul al XVIII-lea. Reabilitarea este completă: „Limba franceză este la fel de abundentă, elegantă, armonioasă, precisă, ca și limba greacă”. Constatări analoage cu ale lui La Motte face, în aceeași perioadă pentru limba italiană, Giulio Cesare Beccelli. Este prima fază care deschide drumul descoperirii și valorificării folclorului, tradițiilor literare naționale, „naționalismului” și „tradiționalismului” romantic.

În sfârșit, „modernul” constituie o foarte convingătoare ilustrare a progresului literar, un capitol de mari proporții al teoriei generale a progresului, care dezvoltă toate concluziile implicate în noile concepte: „emulație”, „creație liberă”, „spirit critic”, „evoluție”, „actualitate” etc. Noțiunile sînt solidare, aproape sinonime: „modernul este produsul progresului, progresul este „modern” prin definiție. Cu nuanța - care ține de esența succesului social - că ideea de modern constituie expresia populară, divulgată, vulgarizată aproape, a ideii de progres, cu mare putere de circulație în publicul literar, difuzată și consolidată printr-o bună „publicitate”. Căci modernul, în perioada *Querelle-ei des anciens et des modernes*, este prototipul ideii - slogan, ideii-vedetă, lansată prin procedee care vor cunoaște o tot mai mare dezvoltare: broșuri, pamflete, parodii, polemici, discursuri, „eseuri”, cointeressarea mediilor sociale influente (saloanele, Academia, Curtea), metode eficace pentru schimbarea gustului public, printr-o adevărată acțiune de „propagandă”, în Secolul luminilor, tehnica acestei „subversiuni” anticlasicizante, asociată întregii subminări ideologice a vechiului regim cunoaște proporții considerabile.

Pentru a nu reține decît esența acestei complicate și abundente dezbateri, contribuția efectiv originală a ideii de „modern” la teoria progresului constă într-o disociere, pe deplin justificată, între condiția progresului literar, (prin extensiune artistic) și științific. În timp ce în științe ritmul progresului se dovedește lent, prin acumulări și achiziții continui, în domeniul artistic-literar el este imprevizibil și irepetabil. Altfel spus, modernii pot atinge și depăși, fără etape intermediare, pe clasici. Scriitorii actuali *eo ipso* moderni, pot deveni perfecți dintr-odată, dincolo de orice etape intermediare și succesiuni cronologice. Du Bos pune chiar punctul pe i: „Artele și literele nu ajung la perfecțiune printr-un progres lent și proporționat cu timpul care a fost necesar cultivării lor, ci printr-un progres subit”. Ceea ce duce la concluzia că operele moderne n-au nevoie de stagiul de pregătire sau de evoluție ca să concureze capodoperele clasice. Este de ajuns să apară o nouă personalitate, ca literatura să adopte un alt curs, să parcurgă o nouă etapă, instituind un nou cap de serie. Wotton, Marmontel și alții profesează tocmai astfel de idei, al căror sens este recuperarea și anularea, dintr-o trăsătură de condei a decalajului istoric existent dintre clasici și moderni.

Mai puțin îndreptățită și, în tot cazul, susceptibilă de precizări și analize documentate se dovedește o altă disociație, de altfel într-

totul conformă progresului constant, indefinit și ilimitat, specific Secolului luminilor. În timp ce această „lege” s-ar verifica integral în domeniul științelor, artele și gustul artistic cunosc adesea perioade de stagnare, susceptibile de alterări și decadentă. „Arta desfășurării ideilor în creațiile spirituale poate să se piardă, literele decad, critica și gustul dispar, autorii devin ridicoli sau grosolani în timp ce esența spiritului uman crește în mijlocul oamenilor” (Marivaux). Progresul literar ar fi deci limitat: „Timpul - afirmă Turgot - face să apară mereu noi alte descoperiri în domeniul științelor; dar poezia, pictura, muzica au o limită fixă, determinată de geniul limbilor, imitația naturii, sensibilitatea mărginită a organelor noastre, pe care aceste arte o ating încet și pe care nu pot s-o depășească”. În rest, în favoarea progresului literar lucrează două argumente tipice, de paternitate așa zicând generală, întrucât natura evoluează, iar arta este imitația naturii, arta evoluează, în mod necesar. Un astfel de silogism apare, între alții, la Saint-Evrément. Al doilea, pare să aibă ca inițiator pe Charles Perrault: „Cunoașterea, tot mai profundă și mai exactă, pe care am dobândit-o despre inima omului și sentimentele sale cele mai delicate și mai fine, o dată cu pătrunderea lor” (*Parallèles...*, II, dial. III). Progresul literar ar fi deci rezultatul unui exercițiu analitic, unei noi viziuni asupra sufletului omenesc. Modernul promovează în orice caz conștiința literaturii subiective și introspective.

Foarte actuale, destinate unei mari cariere efectiv moderne care ar merita - singure - un studiu aprofundat sînt și virtualitățile de ordin „critic”, surprinzător de solidare cu unele orientări interioare ale criticii literare moderne și, pe alocuri, chiar actuale. Pare evident, mai înțîi, că aceeași afirmare a ideii de „modern” imprimă, încă din secolul al XVIII-lea, un puternic impuls criticii literare, asociată în mod organic întregului efort și spirit criticist al epocii. Timpul, istoria, tradiția selectează în mod absurd și arbitrar. „Valorile clasice se bucură de prestigiul necontrolat al inerției, prejudecății și conformismului. Gustul modern refuză această servitute: „Homer - declară La Motte - este supus liberului examen al rațiunii. Autoritatea și tradiția nu mai sînt actuale în domeniul literaturii”. Principiul are mare ecou, întrucît răspunde unei noi necesități spirituale, care recunoaște criticii literare, la drept vorbind primul său statut „filozofic”, în orice caz „teoretic”: „La Motte, refuzînd să se închine în fața lui Homer, a făcut pentru literatură ceea ce Descartes a făcut pentru filozofie”. Comparația nu trebuie luată *tale quale*, ci în sensul unei noi profesii de credință

metodologice. Prin critici, „moderni” ai epocii, critica literară își „presimte” de pe acum vocația sa metodologică și sistematică, începe să se descopere „adevărul” care nu va deveni evident decât în ultimele decenii, că nu se poate face critică literară fără o strânsă colaborare și convergență de „metode” (umaniste, ideologice, științifice), fără - mai ales - o anumită orientare sau opțiune „filozofică” latentă sau declarată. Este ceea ce abatele Terrasson întrevăde, în felul și în limbajul său, cu destulă claritate: „Trebuie să introducem în aprecierea lucrărilor literare același spirit raționalist folosit în studiile filozofice sau științifice. Rațiunea, nu autoritatea tradiției, nici consimțământul universal, este arbitrul natural al operelor spiritului”.

Critica literară depășește, în felul acesta, stadiul analizelor, judecăților empirice, sau dogmatice. Ea tinde să devină o disciplină a spiritului, un fel de embrionară *Geisteswissenschaft*. Că lucrurile stau astfel rezultă și din faptul că metoda critică preconizată are în vedere numai principiile raționale și obiective ale artei (verosimil, bun simț, bun gust, *bienséances*) și controlul calităților tehnice, *le métier*. Cu alte cuvinte, acest tip de critică evoluează spre o critică de conținut și de valori formale, stilistice, de ținută și orientare, în fond, „neoclasică”. Situație destul de paradoxală, dar întrutotul logică: orientarea raționalistă a spiritului critic modern nu putea conduce în domeniul considerării literaturii, decât la un astfel de demers critic, sub semnul gustului intelectual. „Modernizarea” efectivă, în sensul relativizării și subiectivizării judecății critice, apare dintr-o altă direcție: prin raportare și confruntare tot mai consecventă dintre observațiile și judecățile literare obiective, „absolute”, și coordonatele „relative” ale operei literare, de ordin istoric și geografic. Dialectica: principii clasice (universale) - realități istorico-naționale (particulare), care începe să se contureze încă la Dryden („the age in which I live”, „my own country”), aceasta va fi calea viitoarei critici istorice și, în cele din urmă, sociologice. În estetică, drumul spre mariile tipologii stilistice („clasic” - „romantic”, „littérature du Nord” - „littérature du Midi”, pînă la „dionisiac” și „apolinic”, *Vollendung* și *Unendlichkeit* etc.) pleacă, în esență, de la aceeași antinomie critică: clasic-modern, adevărată răsăpîntie de direcții estetice. Dacă admitem permanența și universalitatea acestor două categorii, întreaga istorie a criticii și esteticii literare ar putea fi scrisă dintr-o altfel de perspectivă.

Care este situația actuală? Apariția operelor inclasificabile, semi-teoretice, semi-poetice, a „poetului „dublat de critic”, transformă

literatura într-un adevărat act critic. Fenomen incontestabil: critica invadează literatura, se contopește cu ea, îi dă un nou sens și o nouă dimensiune, hipertrofie enormă care-i „dublează” raza de acțiune. Într-adevăr, opera continuă să se dezvăluie, să-și deschidă semnificațiile latente prin lectură și interpretare critică, funcția permanentă și fundamentală a oricărei critici. Dar - în același timp - devenind ea însăși „literatură critică”, literatura se vede constrânsă, într-o măsură egală, la meditația și investigația propriului său obiect, care în același timp o justifică și o instituie. Critica devine deci un punct central de convergență și de interferență a două planuri, un loc-geometric în care literatura trece în critică și critica în literatură, limbajul prim (textul-obiect) și limbajul secund (critica-subiect) suprapunându-se pînă la identitate. De unde un schimb reciproc și permanent de sugestii, asociații, disociații, analize și sinteze în cadrul căruia opera, lectura și reflexia critică formează o totalitate indisolubilă, o unitate-organică indisociabilă.

Întreg acest proces obligă critica la un foarte serios efort de reconversiune, la o modificare structurală a programului și metodei sale. În măsura în care este nevoită sau înțelege să rămînă numai „critică” - prin adoptarea unei atitudini de reflectare, investigare și valorificare obiectivă a derivatului său, („critica-literatură”), critica este obligată să se transforme *ipso facto* într-o critică predominant teoretică, de un tip special. Dacă literatura modernă tinde tot mai mult să se afirme drept conștiință „critică” (programatică, estetică, „experimentală” etc), critica ideilor literare devine în mod necesar (față de momentul interior al literaturii) cea mai actuală activitate critică, singura formă de critică pertinentă și integral adecvată vocației teoretice și problematice a literaturii moderne. Critica criticii devine în felul acesta nu numai posibilă dar și obligatorie, în sensul total al cuvîntului: critică a conștiinței critice a literaturii.

Niciodată nu s-a putut face critică decît prin raportare la concepte. Într-o perspectivă estetică infuză sau explicită. Dar în epoca noastră literatura însăși constrînge critica la acest regim teoretic. Ceea ce, în trecut, constituia doar o perspectivă exterioară, din afara literaturii, reprezintă, la faza actuală, o determinare funcțională, din interiorul literaturii. De aici și „explozia” critică actuală (cu premise în abundență, încă de pe atunci în creștere - și pentru unii profund iritantă - a comentariilor-publicisticii secolului al XVIII-lea), pe care Baudelaire, Mallarmé, Proudhon și mai ales Lautréamont au presimțit-o din plin. Ultimul constată sarcastic (*Poésies*, II, 1870): „Judecățile

despre poezie au mai multă valoare decît poezia. Ele sînt filozofia poeziei. Filozofia, astfel înțeleasă, cuprinde poezia. Poezia nu va putea să se lipsească de filozofie. Filozofia va putea să se lipsească de poezie”. Dar, mai ales, teoriile lui Oscar Wilde, din *The Critic as Artist* (1880), se dovedesc de o rară putere de anticipație: „Prin dezvoltarea spiritului critic vom deveni absolut moderni, în adevăratul sens al cuvîntului modernitate”; „cea mai modernă formă de creație” – critica; „facultatea critică” a creației; este mult mai greu să vorbești despre literatură decît s-o faci. În special profeția: „Viitorul aparține criticii” demonstrează întreaga potențialitate și capacitate de adaptare a ideii de „modern” în evoluția actuală a spiritului literar: reflexiv, critic, dominat de o acută conștiință problematică a literaturii.

În ultimele decenii critica a parcurs, fără îndoială, una din cele mai importante perioade ale istoriei sale. Ceea ce la Wilde, la alții, părea un paradox sau o utopie estetică, epoca noastră a realizat-o din plin: critica literară a devenit un gen autonom, cu tendințe hipertrofice, pe punctul de a „înghiți” întreaga literatură. Critica și-a impus tot mai mult obiectivele, metoda, stilul specific și a izbutit în cele din urmă să fie citită și pentru ea însăși și foarte adesea numai pentru ea însăși. Citim critică, așa cum citim poezii sau romane: pentru plăcerea construcției, subtilitatea analizei, unghiul de percepție, punctul său de vedere. Progresul este enorm și marea evoluție intelectuală a publicului i-a dat un și mai puternic impuls. Epoca noastră a descoperit această nouă voluptate, literară și în același timp paraliterară. Critica scrisă cu majusculă, în cadrul, căreia critica ideilor literare constituie cea mai nouă, cea mai modernă ipostază. Repetarea acestor idei, exprimate și în alte împrejurări, este impusă de însăși logica demonstrației noastre.

În *Ramuri*, IX, nr.1, 1972, p. 10.

MODERNISMUL (I)

De formație mult mai tîrzie (dicționarele îi fixează apariția abia la sfîrșitul secolului al XIX-lea), modernismul este confundat adesea cu noțiunea, foarte înrudită, de *modern*. Cauza acestei sinonimii, în același timp abuzivă și explicabilă, trebuie căutată în faptul că ambele concepte participă la sfera ideii de „actual”, „prezent”, „recent”, în interiorul căreia tind să se identifice pînă la suprapunere. Limbajul

curent nu face distincțiile necesare, evidente totuși: în timp ce a fi modern și modernist reprezintă o calitate, un atribut, o stare de fapt, modernismul constituie un curent (sau un ansamblu de curente ideologice, literare, artistice, etc), o teorie estetică, un stil, un grup de fenomene, care au la bază realitatea modernă, sincronică vieții contemporane, imediate.

Conceptul de modernism include și în același timp depășește ideea de *modern*. Modernismul, firește, este eminamente „modern”. Nu însă și identic cu noțiunea de *modern* pe care o absoarbe.

În publicistica noastră confuzia se face simțită încă de la început, situație de altfel inevitabilă. Mai simptomatic este faptul că eroarea are tendința să se perpetueze, să nu cedeze terenul. Căci, dacă pentru Emil Isac, deloc estetician, Modernismul pe toate liniile, însemna peisaj industrializat, „nu numai păsări, ci și aeroplanе” (*Noua revistă română*, 20, 1913), pe scurt, realități tehnice moderne, a înțelege și azi prin modernism doar „partea cea mai nouă din sfera modernului” (Edgar Papu, *Modern, Modernism, Modernitate, Gazeta literară*, 6, 1968), reprezintă, în fond, reluarea aceleiași determinări strict cronologice. Numai că modernism nu este echivalent în esență, cu superlativul modernului, prin exacerbare și supralicitare. Notele de bază ale conceptului sînt substantivale, nu adjectivale, cu tendință de îngustare și specializare continuă.

În sensul cel mai larg posibil, noțiunea de modernism se aplică tuturor curentelor și tendințelor inovatoare din istorie (religioase, filozofice, artistice etc), ansamblul mișcărilor de idei și de creație care aparțin sau convin epocii recente sînt moderne în condiții istorice date. Din acest punct de vedere, nu este exagerat a crede că fiecare literatură, epocă sau perioadă spirituală, are „modernismul” său. „Libertinii”, „modernii” din timpul *Querelle*-ei „enciclopedism” au reprezentat, la diferite faze istorice, forme specifice de „modernism”, azi fără îndoială, desuete. De unde necesitatea definirii continui, mereu atente, a modernismelor, în funcție de toate particularitățile specifice ale literaturilor naționale. Modernismul românesc este sincron, nu însă și identic cu modernismul literaturilor occidentale. Modernism a fost denumită, de altfel, și mișcarea de reformă a bisericii catolice inițiată la începutul secolului nostru, condamnată de Pius al X-lea prin enciclica *Pascendi* (1907). Tendința actuală de *aggiornamento*, atît de activă în cadrul catolicismului contemporan, reflectă același spirit de modernism și modernizare a vechilor structuri.

Sînt denumite în mod curent moderniste totalitatea mișcărilor ideologice și artistice, care tind, în forme spontane sau programatice, la ruperea legăturilor cu tradiția, prin atitudini anti-academice, anti-conservatoare, anti-tradiționale de orice speță. Orientarea apare în toate manifestele „moderniste” străine și române, cu formule citabile de la Ion Minulescu, în *Revista celorlalți* (1908): „Libertatea și individualitatea în artă, părăsirea formulelor învățate de la cei mai bătrîni, tendința spre ce e nou”, pînă la *Punct* (4,1924): „Celor slabi și învechiți în veștminte le zicem tare: Vae victis” și *Alge* (2,1923): „Dărmăți-vă rădăcinile trecutului”. Orice eliberare de dogme și standarde tradiționale, orice dislocare de idei și forme date, reprezintă un gest de esență modernistă. Definiția, deși foarte generală, este superioară sensului precedent, întrucît include un început de circumscriere ideologică și deci de precizare a unui conținut teoretic: „Ruperea sistematică a legăturilor cu trecutul, nesocotirea înaintașilor și goana după noutate” (Al. Philippide, *Modernismul și tradiția, Adevărul literar*, 23 mai 1937).

Într-o accepție foarte răspîndită în istoria și critica literară de pretutindeni, modernismul reprezintă o noțiune globală, o etichetă generală aplicată și aplicabilă tuturor mișcărilor estetice literare post-romantice. Asimilarea celor două noțiuni apare foarte limpede încă la Baudelaire, pentru care romantismul este „expresia cea mai recentă și mai modernă a frumuseții” (*Salon de 1846*, I, *A quoi bon la critique?*). Ideea face mari progrese în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în special sub impulsul fraților Goncourt, teoreticieni ai „literaturii care se inspiră numai din actualitate și din aspectele vieții în spațiu, al cărui nume este... modernismul” (A. Thibaudet, *Refléxions sur la littérature*, 1938).

Prin extensiune, au fost incorporate și asimilate succesiv modernismului totalitatea curentelor literare „moderne” (simbolism, expresionism, dadaism, suprarealism, abstracționism, purism, *modern style*, în artele decorative etc), conturate după 1880 și pînă în epoca actuală. Această identificare se constată și la Macedonski (*Opera lui A. M.*, p. 638). Se reține totuși faptul că, excepțînd mișcarea literară hispano-sud-americană de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, nici unul din curentele amintite nu se intitulează moderniste. Titulatura aparține exclusiv publicisticii și criticii curente, unde produce nu puține simplificări și confuzii. În interiorul acestei categorii atît de generale, diferențierile specifice tind să dispară cu totul într-o pastă confuză și omogenă.

Aplicat prea multor direcții estetice, modernismul sfârșește prin a deveni o noțiune goală de sens.

În *Cronica*, III, nr. 26, 1968, p. 9.

MODERNISMUL (II)

Adevărata înțelegere a modernismului implică depășirea coordonatelor strict cronologice, negative și de conjunctură istorică. În esență, modernismul constituie un act spiritual, definit printr-un dinamism specific, ale cărui note tipice par a fi următoarele:

a) Asimilarea și cultivarea ideilor și valorilor moderne, prin adaptare și sincronizare continuă la „spiritul timpului”, la stilul, idealurile și tendințele cele mai noi ale epocii. Modernismul este expresia evoluției celei mai recente, pe diferite planuri, efectul progreselor spirituale celor mai înaintate. Acest aspect - capital - a fost intuit fugitiv și de L. Rebreanu (*Modernismul, Rampa*, 234, 1912).

b) Modernismul transformă ideea de modern într-o valoare de șoc. El nu se mulțumește cu recunoașterea și cultivarea unei stări de fapt, ci urmărește afirmarea sa energetică, în forme radicale, intensificate la maximum. Modernismul este agresiv, avangardist, „furios”. Spiritul său exaltă, cu o formulă a lui F. M. Marinetti, *moderno-latria*. A fi modern cu orice preț și în orice împrejurare, a face din modernism un principiu activ și intransigent de creație, acesta este resortul său interior.

c) În egală măsură modernismul reprezintă un fapt de conștiință și de voință. Modernismul se vrea actual, modern, integrat epocii. Spiritul său este voluntarist și imperativ. „Trebuie să fim absolut moderni”, iată o declarație de principii cum nu se poate mai modernistă (Rimbaud, *Une saison en enfer, Adieu*, 1873). Modernismul ia cunoștință de sine, se entuziasmează, se cultivă și se proclamă ca atare. El își propune să recupereze întârzierile, să reducă decalajele, să realizeze sincronizarea desăvârșită și de pe aceste baze să anticipeze viitorul. Modernistul de orice tip știe că este „modernist”, își impune să fie „modernist”. Din intensificarea ritmului înaintării, el își face un program de acțiune, o formă de *Kunstwollen*: „Adevăratul, prețiosul modernism, înseamnă rîvna (s. n.) de a produce valori estetice îmbrăcate în spiritul timpului” (L. Rebreanu, *Modernismul, Mișcarea literară*, 21, 1926).

d) Gustul, necesitatea și voința de a fi modern se transformă în și prin modernism într-un adevărat program teoretic de acțiune. Modernismul tinde să se sistematizeze într-un corp, chiar dacă foarte elastic, de principii. El își fixează anumite jaloane, trece la teoretizarea unor situații de fapt. Conștiința de a fi modern îmbracă forme lucide, nete, bine definite. Dintr-un conținut și o calitate modernă se extrage un proiect, o previziune organizată, uneori chiar un „sistem teoretic”, „o formulă de artă completă” (A. Thibaudet, *Refléxions sur la littérature*, 1938). Modernismul reprezintă impulsul modernității, organizarea și teoretizarea sa, programarea actului de a fi modern.

e) Din toate aceste motive, modernismul se caracterizează și printr-un accentuat spirit de manifest. El vine și aruncă proclamații, sloganuri, cuvinte de ordine. Face agitație și propagandă literară. Formulează și răspindește mesaje. Vocația sa este declarația de principii, profesiunea de credință, proclamația solemnă, actul justificativ și explicativ.

Întâmpinat periodic cu mari rezerve și diatribe, modernismul cade în mod inevitabil și sub exigențele legitime ale criticii. O serie de obiecții se dovedesc într-un totuși întemeiate. Altele, și poate cele mai grave, au la bază prejudecăți și confuzii evidente de planuri. A reduce modernismul la curentele așa zise „decadente”, este fără îndoială simplist, elementar, în afara oricăror rațiuni estetice. Și totuși eroarea poate fi înțelnită adesea, la Ilarie Chendi, la mulți alți critici și publiciști, în special de formație tradiționalistă, conservatoare, dar și la unii actuali. Atacul cel mai organizat poate fi înțelnit în paginile lucrării *Anarhismul poetic* de Const. I. Emilian (1932). Grele (și greșite) acuzații de imoralitate sistematică (nu mai dăm citate) aduce și *Modernismul* lui I.E. Torouțiu (1926). Același abuz de cuvinte, deplasat pe alte planuri, acuză modernismul de antirealism sistematic, de tot felul de „vicii”, de „filtre mincinoase” (M. Beniuc), de atentat la bunele moravuri și idealuri literare. Nu ne vom ocupa de această accepție total negativă, străină de orice noțiune de artă literară.

Mult mai serioase, demne de luat în considerație, sînt obiecțiile cu caracter estetic, de rezumat în cîteva propoziții :

a) Fenomen în bună măsură de modă intelectuală, modernismul își asumă toate servituțile și superficialitățile modei: perimare capricioasă, inevitabilă, snobism, mimetism, fără aderență reală. „Modernismele” vin și pleacă. Ele sînt emblema vie a efemerului literar.

b) Produs al sincronizării imediate, tradus prin acte mecanice de imitație și mimetism, modernismul introduce adesea în literatură articole de import, exotice, neasimilate, total exterioare substanței sale specifice. De unde inevitabile acte de adeziune superficială, pastişă, contrafacere literară, lipsită de orice valoare.

c) Eroarea devine posibilă deoarece modernismul se reduce, nu în puține împrejurări, la simple gesturi de afectare, lipsite de orice originalitate reală. Obiecția se aude mereu. Preferăm să dăm cuvântul unui vechi „modernist”, Macedonski, cu un text din 1897 (*Opera lui A.M.*, p. 593): „În domeniul artei, ce importă este ca curentele să nu fie false și nesincere. Literatura modernă a ajuns deja sau tinde să ajungă la un rezultat nefericit, dezastruos pentru spiritul omenesc”.

d) Exagerarea acestei atitudini, mult mai frecventă decât s-ar crede, transformă orientarea modernistă într-o adevărată mistificație literară. Unii autori, avizi de succes, se complac în poze și gesticulări zgomotoase, stridente, de o afectare insuportabilă. Simularea, sub orice formă, nu poate fi decât antipatică, detestabilă (Cezar Petrescu, *Prejudecata modernistă*, *Gîndirea*, 20 aprilie 1924).

e) Pseudo-modernitatea se dublează nu o dată cu atitudini de exorbitanță și intoleranță, adevărată tiranie a modei și a modernismelor în succesiune, profund disprețuitoare pentru valorile clasice, stabile, solide ale culturii. Unii merg cu infatuarea pînă acolo încît întrețin mitul talentului prin simplă apartenență la o estetică modernistă oarecare. Numai că modernismul nu conferă nimănui, din oficiu, geniu și talent. A fi „modernist” este una, a fi creator alta. Noțiunile nu se exclud, dar nici nu se implică obligator.

f) În mod analog, modernismul nu poate fi asimilat, cum frecvent se constată, nici esenței poeziei. În această accepție, noțiunea se dovedește, o dată mai mult, improprie. Modernismul se referă, cel mult, doar „la un aspect secundar al recentului proces de limpezire și concentrare realizat de poezie” (Ion Barbu, *Evoluția poeziei lirice după E. Lovinescu, Ideea europeană*, 206, 1927). Homer nu este „modern” și nici n-avea noțiune de „modernism”. Și totuși este poet. Opera oricărui poet clasic din lume infirmă această teză modernistă, poate cea mai șubredă dintre toate.

În *Cronica*, III, nr. 27, 1968, p. 9.

NARAȚIUNE ȘI ISTORIE

Produsul literar al tehnicii epice este, firește, narațiunea. Definirea sa exactă întâmpină însă dificultăți de terminologie și analiză. Apar de timpuriu o serie întreagă de sinonime aproximative ale acțiunii și modului de „a povesti” și „se pune chiar întrebarea dacă excesul de rigoare este într-adevăr necesar, cât timp conceptul central rămîne același. Se poate admite totuși utilitatea analitic-estetică a disocierii între materia și forma narațiunii, între conținutul nud și elaborarea sa epică. De unde două mari grupe de formule - trebuie subliniat mereu - destul de ambigui. Dacă istoria este fundamental „epică”, atunci orice narațiune conține o istorie. Narațiunea este deci o *histoire*, o *story*. Și în românește, „a spune istorii” înseamnă „a povesti”. Definiția închide situația esențială: relația unor evenimente, fapte, întâmplări trecute, care s-au consumat, au fost, au devenit „istorice”. Asemenea oricărei istorii, narațiunea poate fi rezumată, comprimată, schematizată, redusă la esențial. În felul acesta, poate să apară și argumentul povestirii, propozițiunea epopeii, noțiuni specifice vechii retorici și poetici.

În același timp, istoria narativă a fost și este privită ca o *fabulă*. Mai întâi, în înțelesul tradițional, de ficțiune, invenție, povestire imaginată („Poemul epic este o fabulă”, P. Le Bossu, *Traité de poème épique*, 1675), de acțiune îmbogățită prin episoade, sau de imitare a unei acțiuni, în sens aristotelic. Apoi, prin contribuția formalistilor ruși, moderni, fabula începe a fi înțeleasă drept „materialul care servește la formarea subiectului”, ca totalitate a evenimentelor brute, materie primă, preliterară, necesară construcției narative: ce s-a petrecut efectiv, ce evenimente și personaje intră în scenă, etc. Pe scurt, simpla temă, care poate fi parafrazată sau rezumată în câteva cuvinte. Noțiunile: pretext, anecdotă, motiv, foarte apropiate, nu pot fi nici ele ignorate. Să reamintim, în trecere, că încă din secolul al XVIII-lea, în definiția fabulei intră „evenimentele” și chiar „motivele” (Abbé de Pons).

Dezvoltarea elementelor narative dă naștere la ceea ce s-a numit, tot în tradiție aristotelică, *intriga*, înlănțuirea peripețiilor: recunoașteri, întâmplări, episoade, etc. În Renaștere, intriga se mai numea și „artificiul epicului”: modul de tratare a materiei (T. Tasso). Dar cele mai bune formulări nu aparțin acestei perioade, nici clasicismului, ci tot secolului al XVIII-lea, mai ales lui Marmontel: intriga este „un lanț în care fiecare incident formează o verigă”, „o combinație de circumstanțe, incidente, interese și caractere din care rezultă, în așteptarea evenimentului,

incertitudinea, curiozitatea, nerăbdarea, neliniștea, etc”. Definițiile moderne nu adaugă nimic esențial.

Este îndreptățită asimilarea intrigii cu noțiunea de acțiune sau subiect? În planul material al narațiunii („materie”, „conținut”), fără îndoială. Dovadă și oscilările traducătorilor lui Aristotel și ale altor texte antice. Subiectul constituie succesiunea narativă la modul plan, firul epico-istoric, axul central, tot ceea ce se desfășoară și poate fi povestit „în lanț”. Apare însă și o altă accepție, extensivă, de tip formalist-structuralist, conform căreia subiectul constituie, „modul de utilizare al evenimentelor”, afabularea, inclusiv totalitatea procedeelelor folosite în procesul narațiunii, „tratamentul artistic al fabulei”. În această împrejurare există riscul să nu se mai facă nici o diferențiere precisă între procedeele specific epice ale „subiectului” și „subiectul” estetic-literar propriu-zis, respectiv structura. Dacă „subiectul” este „prezentarea în ordine artistică a motivelor”, „complexul de motive”, accentul principal cade inevitabil pe ideea de „ordine artistică”, de „structură”. Cum, de altfel, se și împlinște prin traducerea ideii de acțiune, subiect etc, dar și de imitație epică, prin cuvântul englezesc *plot*. Și mai ales prin extinderea acestui concept (*plot*) asupra întregii condiții literare: acțiunea finalizată, sens, unificarea efectului final, conform concepției criticii „neo-aristotelice” americane.

Analiza demonstrează că narațiunea nu se identifică nici integral nici în esență cu nici unul din aceste elemente, pe care le combină și le organizează într-un regim propriu. Sfera sa este supraordonată, în primul rând în sens supra-istoric, supra-evenimential (barbarismul trebuie acceptat ca un expedient terminologic).

Evenimentele acțiunii istorice nu se confundă cu evenimentele acțiunii epice. În timp ce conținutul (respectiv „fabula”, „intriga”, „acțiunea”, „subiectul” istoriei) este exclusiv, evenimentul real, consumat în timp și spațiu, evenimentul narativ, celula epică propriu-zisă este *inclusivă*. Ea poate povesti practic orice, de la fapte diverse, la aventuri spirituale și la aflarea unor semnificații ascunse, de pildă ce înseamnă Graal-ul, ca în romanele medievale. Orice fapte pot deveni obiectul sau subiectul unei fabule, intrigi, acțiuni etc. Dar deosebirea esențială rămâne alta: în timp ce istoria se dovedește, cel puțin sub raport anecdotic, faptic, „evenimential”, irepetabilă, narațiunea poate fi repetabilă, chiar în interiorul narațiunii înseși: o narațiune povestește o altă narațiune, povestea unei alte povești (cazuri clasice: *1001 de nopți*, *Decameronul* etc). Istoria se povestește singură și odată pentru totdeauna. Narațiunea

trebuie povestită și poate fi re-povestită. Înțelegem foarte bine de ce prestigiul istoriei și al conținutului său continuă să fie foarte mare în epică: obsesia evenimentului real este reminiscența originii mitico-istorice a epicului. Totuși, ca un eveniment oarecare să poată fi narabil, el trebuie să sufere o anume metamorfoză, să întrunească un număr de condiții esențiale, minimale.

Evenimentul istoric se înfățișează global, unitar, „sălbatic”. Spontaneitatea și brutalitatea sa nudă dau conștiinței literare impresia „anarhiei”, invaziei și totalității copleșitoare. Narațiunea introduce în fluxul evenimentelor segmentarea, fragmentarea, izolarea unor secvențe. Se numește *secvență epică* un fapt bine delimitat de alt fapt. De unde apariția nu numai a episoadelor și micro-povestirilor, dar și a unităților narative și a motivelor (cele mai mici părți indecompozabile ale narațiunii), unități epice ireductibile, care nu mai pot fi divizate. Conceptul de motiv cunoaște și o accepție estetică largă: aspectul concret individual al operei; deci câte opere, atâtea motive. Alteori, ideea de motiv se reduce doar la materialul faptic, tematic, al unei lucrări literare. În acest sens, motivul încetează a mai fi o particularitate specifică a epicului, liricului, sau dramaticului.

Noțiunea rămâne însă utilă, fiindcă ea poate defini în primul rând două situații epice specifice: „atomizarea” narațiunii istorice, reducția sa radicală la scară epică, izolarea unui singur fapt ireductibil („s-a întâmplat ceva, care nu poate fi confundat sub nici o formă cu altceva”), și „mișcarea” (conform sensului etimologic). Motivul impulsionează, „mișcă” acțiunea, o realizează, constituie elementul său motor. Ceea ce nu înseamnă că nu apar și serioase obiecții: pulverizarea motivelor împinsă la nivelul simplei propoziții ia noțiunii de motiv orice caracter epic definitoriu. În plus, fenomen și mai grav, dacă motivul poate fi comprimat într-o singură propoziție, ce definește și rezumă tema epică, el anulează prin aceasta însăși existența epicului, care implică în mod obligator desfășurarea. Prin abstractizare extremă, epicul devine un fel de precipitat cristalizat al narațiunii, negîndu-și propriul mecanism.

În timp ce evenimentul istoric concret, individual, irepetabil, etc. este rebel oricărei tipizări efective (cataloagele de fapte istorice sînt foarte elastice și aproximative), narațiunea epică se dovedește infinit mai favorabilă tipologiei, stereotipiei, șablonizării stricte. Și cu cît narațiunea este mai tradițională, mai folclorică și ancestrală, cu atît situațiile-șablon, prefabricate, motivele și leit-motivele pot fi mai bine identificate. Istoria este irepetabilă; narațiunile sînt sau pot fi recurente. Istoria imaginează și

inventează mereu; narațiunea nu simte nevoia permanentă a acestui efort, fiindcă spiritul literar, implicit epic, lucrează deopotrivă în sensul abstractizării, tipizării și al invenției. Logica sa interioară este în același timp universalizarea schematică și combinarea infinită a elementelor schematizate. Acțiunile, în planul epic, se grupează singure în situații tipice, „coduri”, mișcare dublată de tendința centrifugă a eliberării de sub constrângerea „codului”. Altfel nu s-ar explica persistența motivelor (noțiune și mai bine definită prin „situație tipică”), temelor, tipurilor literare (nu numai folclorice), revenirea eternă a unor simboluri, întreg aspectul categorial al literaturii. Fenomenul explică și predispoziția spre monotonie, repetiție și mecanizare a epicului tradițional. Cu cât narațiunea este mai veche, stereotipă, cunoscută, cu atât ea parcă „stă pe loc”, se învîrte circular și nu mai respectă decît cu mare greutate procedeele „surprizei”, Epicul pur, autentic, este structural antifolcloric.

Evenimentele istorice sînt cauzale, evenimentele epice devin funcționale, execută o acțiune necesară și convergentă în interiorul unei structuri. Firește, și aceste funcții pot fi tipizate (de ex. cele 31 de funcții invariante stabilite de V. I. Propp în *Morfologia basmului*), dar caracterul lor esențial rămîne sistemul specific de relații, instituirea unor raporturi constante, necesare și funcționale, factor esențial al coeziunii oricărei unități narative. De unde introducerea unei ordini epice, diferențiată de cea istorică, purtătoare a propriei sale semnificații, organizări și ierarhizări a faptelor narate. Tehnica funcționalității epice este prezidată de norma distanțării și a procedeelelor tipic narative: informarea, încetinirea, obstacolul, suspens-ul, surpriza. Se observă imediat că desfășurarea evenimentelor istorice are un caracter net deosebit: ea nu informează, păstrează ritmul său imanent, nu implică obstacolul creator, nu-și impune nici o amînare (cauzalitatea istorică nu se suspendă niciodată), nu calculează efecte în vederea surprizei. Istoria nu se dedublează pentru a se oferi conștiinței sale ca spectacol.

Deosebiri esențiale se constată și în cadrul raportului narațiune/acțiune, imposibil de confundat, în ciuda afinităților evidente. Chiar dacă dorim să păstrăm termenul tradițional, acțiunea narațiunii se deosebește net de acțiunea istorică propriu-zisă: istoria n-are nici început, nici sfîrșit. Nimeni nu știe cînd „a început” istoria, în timp ce orice narațiune are un început precis, un start, care este știut și anunțat. Atît este de adevărat acest fapt, încît istoria nu-și află „începutul” decît în și prin intermediul unui text narativ (*Geneza*, orice fel de anale, istorii, cronici scrise, etc), care o instituie, începe s-o nareze. Apoi, narațiunea poate începe cu oricare moment al acțiunii istorice sau fictive. Mai ales

în această privință, disponibilitatea epică este excepțională: povestirea poate porni de la început, de la un stadiu ulterior, în *medias res* și nu *ab ovo* și chiar de la sfârșitul acțiunii. După cum, ea se poate încheia și pe parcurs, în oricare din aceste faze: la început, curînd după începerea acțiunii, sau în mijlocul ei. În interiorul acțiunii „mari”, abstracte, narația își decupează propriul său segment, fragment, pe care-l așează oriunde pe axa abstractă a istoriei. Inserția narațiunii în istorie este deci perfect arbitrară, convențională. Ea se intercalează oriunde și oricît dorește. Istoria este neîntreruptă. Narațiunea se poate întrerupe în oricare punct al său, recuperînd la reluare episoadele uitate sau „sărite”.

Asemenea istoriei, narațiunea implică succesiune de evenimente. Narativ înseamnă succesiv. Doar că succesiunea narativă nu se confundă cu succesiunea istorică propriu-zisă. Ea nu este perceptibilă decît a posteriori și numai ochiului analitic, deprins să încadreze evenimentele istorice (aparent haotice) în serii, lanțuri de cauzalități, structuri. Dimpotrivă, percepția narațiunii este concomitentă desfășurării sale; ea merge *a posteriori* cu lectura. Totodată, înlănțuirea sau îmbucarea secvențelor narative (*emboîtement*, *enchassement*: povestire în povestire) are totdeauna un caracter finalizat, concurent, care lipsește - cel puțin în aparență - succesiunii istorice. Deci succesiune pseudo-aleatorie într-un caz, necesară în altul. În sensul că narațiunea implică o logică imanentă, cu antecedenti și consecvenți identificabili, previzibili și acceptabili. Simbolul acestei situații ar fi noțiunea de destin, explicație metafizică a unei necesități logico-estetice: narațiunea presupune propria sa succesiune logică. Ea se desfășoară după „destinul” său, cu precedenți și succedenți „fatali”, care-și fac acceptată propria lor verosimilitate.

Istoria este ireversibilă, narațiunea poate fi reversibilă sau răsturnată. Ordinea istoriei este cronologică, naturală; a narațiunii supra-istorică, artificială. Observația aparține domeniului clasic. Cu precizarea nuanței, însemnată, că sensul și direcția narațiunii nu pot fi confundate. Dacă sensul, în orice narațiune și orice fragment al ei, este totdeauna unic, de înaintare, în direcția sfârșitului, pe parcursul unei secvențe, ea poate lua uneori și calea inversă, prin revenire, întoarcere din drum etc. Chiar în narațiunile care încep cu sfârșitul, desfășurîndu-se îndărăt, retroactiv, *à rebours*, sensul rămîne același: înaintarea, progresiunea, către efectul final al soluției și surprizei.

Istoria aglutinează acțiunile, fiind cumulativă, narațiunea rămîne selectivă: din infinitatea de împliniri pe care istoria le produce, naratorul extrage doar una (după doctrina clasică, faimoasa normă a „unității de acțiune”), sau mai multe. În orice caz, doar cîteva, un număr

precis, limitat de acțiuni, care pot fi juxtapuse, deci paralele; alternate, deci supra sau subordonate; interferente deci coexistente, etc. Succesive sau simultane, narațiunile se dovedesc însă totdeauna restrictive, optative, în raport cu imensa ofertă narativă a istoriei.

Aparent, istoria prezintă o structură narativă etern deschisă, infinită („nu se sfârșește niciodată”), iar narațiunea una închisă, în sens de secvență și discurs încheiat, finit (orice operă are un „început” și un „sfârșit”, conform doctrinei clasice). Totuși, lucrurile par - și uneori chiar se petrec - invers. Istoria, odată consumată, ea se închide sub ochii noștri, devine automat finită. Fiecare moment istoric reprezintă un absolut, care suprimă propria sa durată. Istoria, odată consumată, ea ne imobilizează în interiorul secvenței sale, ne izolează între două limite. Cu totul altfel se întâmplă în cazul narațiunii, determinată de aspirația infinită de cunoaștere, propulsată de curiozitatea noastră nesățioasă. Dovadă tehnica de „serial” a Șeherezadei, poveștile cu 1001 de nopți și zile, care se leagă unele de altele în serie continuă. Succesiunea și inerția narațiunii este atât de puternică, încât orice deznodământ produce satisfacție și tristețe în același timp. Regretăm sfârșitul. În orice caz, încheierea, finalul narativ constituie o adevărată infracțiune a ordinei și latenței narative deschise. Surpriza epică decurge din chiar această schimbare neașteptată de regim.

Istoria, în sfârșit, nu este nici gratuită, nici arbitrară (ininteligibilul, „iraționalismul” său este totdeauna aparent, imediat, descifrabil *a posteriori*), în timp ce epicul tinde să se apropie integral de condiția gratuității, purității, a propriei sale cauzalități și finalități imanente. Iar aceasta se reduce, în ultimă analiză, la impulsul invincibil al succesiuni infinite, libere (necanonizate), imprevizibile, care-și găsește realitatea, rațiunea și atracția în propria sa mișcare de înaintare. Epicul integral va fi deci sacadat, eruptiv, impulsiv chiar, fără motivare, proiectat spre un punct necunoscut, enigmatic, care-l atrage ca un pol magnetic nelocalizat pe nici o hartă. Din care cauză, epicul pur n-are nevoie de eroi propriu-ziși și cu atât mai puțin de „tipologie”, sau de povestitori declarați (vezi istoriile anecdotice, nuvelele din Renaștere, multe texte moderne), ci numai de agenți ai acțiunii, participanți activi, denumiți uneori actanți, al căror rol este doar să comită acte în serie. Deci epicul pur se confundă cu actul pur. Situația sa limită se dovedește atât de exigentă, încât logica actului pur refuză pînă și logica narației organizate, opera literară structurată ca atare.

În *Ramuri*, XI, nr.1, 1974, p. 8.

SEMANTICA IDEII LITERARE

Explicația esențială a caracterului categorial al ideilor literare este dată de o serie de elemente din sfera raporturilor gândire-limbaj. Mecanismul gândirii și al limbajului are o structură categorială intrinsecă, incipientă. La „începutul” oricărui proces de gândire nu întâlnim decât conceptele cele mai generale, cele mai abstracte. Limbajul elimină particularitățile individuale și dă expresie, în primul rând, categoriilor, noțiunilor simple, ireductibile, universale, doar ulterior adaptate varietății obiectelor experienței concrete. De unde o tendință spontană spre stabilitate, constanță, recurență categorială, grupare „etimologică” de cuvinte („famili” de noțiuni).

Orice terminologie - literară în speță - dovedește o mare capacitate de reducere la unitate, de la heterogen la omogen, la principii, legi, secvențe și corelații stabile, abstracții și generalități, capabile să selecteze și să concentreze, într-o singură entitate teoretico-verbală, o întreagă „lume”, un „univers” teoretic-literar, de mare diversitate de procedee și nuanțe semantice. Tendința fundamentală este de a fi permanent „radicală”, de a urca și a se revendica în mod esențial și constant de la „origini”, respectiv de la „etimonul” său teoretico-lingvistic specific.

Orice generalizare a unui aspect particular al ideii literare, într-una din ipostazele sale fragmentare, istorice, devine un atribut esențial al ideii literare definită în totalitate ca sistem și structură. Această structură sistematizează, generalizează și conferă calitate totalității notelor particulare identificabile pe parcursul analizei, de-a lungul întregului traiect istoric al ideii literare. Calitatea de bază se transmite tuturor sinonimelor, etapelor și nivelelor semantice ale cuvântului definiție.

Sfera ideii literare se dovedește invariabil și inevitabil mai vastă decât a conceptelor din care este constituită sau care o definesc. Explicația stă în faptul că ideea literară anticipă și prefigurează conceptul respectiv într-unul din stadiile sale anterioare posibile: embrionar, fragmentar, sau potențial (ca virtualitate integrală). Multe și uneori chiar toate elementele esențiale ale unui concept pe deplin cristalizat și exprimat într-o anumită perioadă istorică precis determinată (baroc, clasicism, originalitate, realism, romantism etc), apar, sînt formulate, au putere de circulație, sînt discutate, controversate, adesea cu mult

înaintea enunțării *expressis verbis* a conceptului corespunzător. Existența, destinul și istoria ideilor literare nu este în nici un caz legată în mod esențial și definitoriu de existența sau non-existența etichetelor verbale.

Această realitate pune din plin atât problema nominalismului, cât și a formalismului terminologic, poziții pe care le respingem în egală măsură.

Pentru noi, definiția ideii literare nu este, și nu poate fi în nici un caz, doar un *flatus vocis*, în sensul că ideile literare, în formularea lor conceptuală, ar fi numai simple *nomina*, semne arbitrar-convenționale sau aleatorii pentru realități literare ori echivalențe teoretice independente, neaderente, neconvergente și nesolidare „etichetei” verbale care le identifică, le „dă un nume” și le consacră prin punere în circulație. Trebuia tradus, într-o perioadă precis determinată, un cuvânt grecesc, *grammatica*, și astfel a apărut literatura. Dar realitatea „literară” exista, bineînțeles, și înaintea apariției acestui calc lingvistic. Ni se pare absurd, de pildă, să se pretindă că n-au existat fenomene și idei de avangardă, și înaintea apariției și consolidării (mai ales) a conceptului de avangardă, în secolul al XIX-lea, idei și fenomene realiste, definite și percepute ca atare, și înaintea primei folosiri textuale a conceptului de realism (sfârșitul secolului al XVIII-lea), fenomene urmate de toate consecințele nominalizării: pătrundere din ce în ce mai masivă în limbajul critic, acceptare în dicționare „oficializare” didactico-academică, etc. Este limpede că nu conceptul-instituie ideea literară, că ideea literară se instituie în concept, care doar fixează, clarifică și potențează un moment dintr-un lung proces de maturare istorico-literară. În caz contrar, ar trebui să admitem (situație absurdă!) că primul autor al unui termen literar a creat *ex nihilo* întreaga realitate estetică-literară implicată și definită prin acest termen, chiar dacă a fost atestată și definită (parțial, imperfect sau perifrastic, prin sinonime etc, cum se întâmplă mai totdeauna), în urmă cu sute de ani. Orice bună istorie a ideilor literare spulberă orice paradox de acest gen. Cu atât mai mult cu cât, chiar și după apariția conceptului, în ciuda stabilității și acceptării sale lexicale, nominale, conținutul continuă să se modifice, fenomen de experiență curentă. Sub eticheta realismului continuă să apară noi determinări, nuanțe, accepții, la fel de precise sau de vagi, ca și înainte de apariția și adaptarea pe scară largă a conceptului de realism în înțelesul său tradițional. Acesta nu încheie niciodată nici întreaga sa biografie posibilă, nici, cu atât mai mult, a

ideii corespunzătoare, deoarece el mereu spune altceva (fie și numai printr-o simplă nuanță), deși - sub raport formal-lexical - conceptul respectiv sugerează cea mai mare stabilitate posibilă.

În egală măsură trebuie respinsă, cel puțin în domeniul care ne preocupă și tendința unor lingviști dispuși să nu recunoască și să nu studieze decât cuvinte, sub motiv că „ideile” (termenul însuși de idee!) ar fi total neadecvat (*misnomers*), nerevelant, perimat, lipsit de orice conținut. Vorbitorul n-ar opera cu idei, ci doar cu cuvinte-sunete, considerate ca unice realități lingvistice obiective .

Respingerea nominalismului nu exclude cîtuși de puțin nominalizarea ideii literare, atribuirea unui „nume”, „etichete verbale” sub forma unei definiții terminologice, al cărui regim în același timp „obiectiv” (acceptat ca atare) și „arbitrar” (în sens de „nemotivat”) nu este de natură să împiedice validarea și studiul sistematic al ideilor literare ca entități organizate, structurate, cu viață proprie, cu predispoziția „modelării”. Geneza anonimă sau personalizată a conceptelor literare rămâne o preocupare fundamental exterioară definirii realității intrinseci, structurale, a ideii literare, premisă de bază a criticii ideilor literare. Convențională sau nu, arbitrară sau nu, ideea literară în primul rînd există. Ea constituie o realitate, are un statut specific, care se cere descifrat și definit cu toată pertinența posibilă.

Operația nu este simplă și dintr-un alt motiv: ideea literară constituie un vast depozit și receptacol de semnificații producător de polisemie de mari proporții, printr-o posibilitate permanentă de reformulare, nuanțare, îmbogățire, rezultatul unei continui amplificări și deplasări semantice. S-ar spune că o mișcare invers proporțională prezidează întreg acest proces: cu cît ideea literară tinde să se reducă și să se instituie ca unitate, cu atît conținutul său de semnificații în expansiune tinde să rupă această unitate. Polisimbolia ideii literare explicită sau latentă, se datorește unor fenomene precise.

Ideile literare (și de orice altă natură) nu apar niciodată izolate decât prin abstractizare, ci integrate numai unor rețele asociative și „cîmpuri lingvistice”. În jurul unui nucleu semantic, destul de oscilant, imprecis, fragil, predispus la dezagregare, tinde să se grupeze un cîmp asociativ vast, destul de instabil, o vegetație mai mult sau mai puțin parazitară, care-și deplasează și denaturează inevitabil înțelesul. Sinonimiile, omonimiile virtuale sau reale, afinitățile, asociațiile de idei (*science/conscience, connaissance/co-naissance* etc), *the great chain*

of being etc., își aduc contribuția lor la sporirea densității semantice a termenilor literari și, implicit, la obscurizarea și confuzia lor perpetuă.

Asociațiile de idei produc interferențe, aglutinări, suprapuneri totale sau parțiale de sensuri, cercuri semantice care tind să se întretaie în diferite puncte, prin conexiuni și sisteme de relații de natură să amplifice și în același timp să complice conținutul oricărui concept literar. În măsura în care orice idee literară se asociază și interferează o serie întreagă de alte idei literare, dilatarea semantică devine inevitabilă. Imbricarea semnelor atrage automat interferența semnificațiilor. Ideea de romantism interferează în timp și spațiu ideii de geniu, originalitate, inspirație, etc. La fiecare nouă intersecție se produce o amplificare, deviere, deplasare de semnificații, prin adaosuri și contaminări de noi semnificații, modificări sau nuanțări de semnificații vechi, aglutinare de semnificații noi și vechi, grupate de fiecare dată în noi sinteze.

Conținutul ideilor literare devine în felul acesta defectiv prin definiție, supus mutațiilor, transformărilor, evoluțiilor, deplasărilor continui, observație de esența locului comun. Nu puține transferuri în zone heterogene, uneori foarte îndepărtate de punctul de plecare, se cer înregistrate la același „capitol. Consecințele labilității, oscilării și deci „istoricizării” ideilor literare sînt considerabile prin chiar acest simplu, dar fundamental fapt: ideea literară se confundă cu propria sa semantică istorică, a cărei descifrare și lectură devine însuși obiectivul criticii ideilor literare. Ea urmează să „explice”, să descrie mecanismul acestui fenomen de instabilitate „istorică”. *Id est*, al transferului semantic implicat în și prin succesiunea textelor de idei: „Faptele de polisemie apar adesea efemere, dar atît de puternice, încît echivalează în planul analizei sincronice, cu adevărate omonime.” (Paul Zumthor).

Toate transformările semantice notabile se produc în punctele nodale ale traiectoriilor istorice ale ideilor literare.

Cauza originară a polisemiei ideilor literare este, după împrejurări, uzuală, intențională, contextuală, sau uzual-intențional-contextuală, prin interferență involuntară sau voluntară. Determinante sînt, în orice împrejurare, accepțiile curente, în general imprecise sau personale, intențiile programatice ale emițătorului de idei literare (proiecte intelectuale, programe teoretice), contextele în care aceste idei sînt exprimate. Înțelegem prin „context” totalitatea determinărilor de ordin „istoric” (*Weltanschauung*, ideologic, social, individual și de orice altă natură), în cadrul cărora ideile literare sînt formulate și

supuse unui proces necesar de conexiune, interdependență, refracție, valorizare specifică, interpretare, etc. Viața obiectiv-istorică a ideilor este în mod esențial și determinant contextuală. Importanța contextului „istoric”, care determină viața și moartea ideilor, este atât de hotărâtoare, încât acest aspect necesită o analiză specifică, în adâncime.

N-ar trebui să se creadă că ideile literare rămân, în orice împrejurare, doar simple scheme teoretice, goale, pur abstracte. Poliseimia este și efectul „aurei” emoționale care le înconjoară, consecința unor conotații latente de ordin emoțional, pasional, afectiv. Orice idee are și o „încărcătură emoțională”, un „patos metafizic”, „condensări afective” (Keneth Burke) etc.

Realitatea sensibilă, „inefabilă” a artei desfide cu atât mai mult determinările conceptuale riguroase. Imaginea, și conceptul intră într-o dispută în ultimă analiză insolubilă, soluția finală fiind de ordinul opțiunii. Sîntem constrânși să ne decidem, în cele din urmă, între „certitudinile” imaginativ-emoționale și rațional-noționale.

În domeniul ideilor literare, din cauza acestui mare număr de conotații emoționale, intuitive, imagistice, conținutul conceptului devine totdeauna mai complex și mai bogat decît definiția sa formală. Ideea literară „spune” mult mai mult decît poate să comunice în mod verbal. Mesajul său este prin definiție aproximativ prin latență, abundență, sau „redundență”. Adevărat *embarras de richesse* ce sporește și mai mult prin faptul că orice încercare de explorare, explicare, clarificare etc, folosește un anumit limbaj critic, care generează, prin el însuși, alte conotații, alte aproximații, în serie infinită, într-o adevărată rostogolire și avalanșă de sensuri progresive, tot mai greu controlabile.

Abundența sensurilor atrage în mod inevitabil conflictul, contradicția sensurilor. Același cuvînt primește nu odată înțelesuri divergente sau diametral opuse. Polivalența contradictorie a noțiunilor și textelor nu este nici ea o descoperire tocmai modernă (*Cratylus*, 437a). Există o întreagă doctrină, de veche tradiție, a coexistenței sensurilor literale, alegorice, anagogice și mistice, în unul și același text sacru, preluată ulterior, în total sau în parte, și de exegeza textelor profane. Orice idee literară are o accepție „vulgară” și „tehnică” – dimensiuni istorice și estetice, interferențe, imposibil de adus la același numitor. Clasicismul ca doctrină și clasicismul ca fenomen istorico-literar formează nu numai realități bine distincte, dar, uneori, de-a dreptul contradictorii. Imitație înseamnă și „copie” și „creație”. Creația, la rîndul său, semnifică atât actul creației cît și produsul, opera creată etc.

Adevărat cerc vicios, contradicția produce o mare confuzie de sensuri, un joc întreg de suprapuneri, întretăieri de sfere, sinonimii, mai mult sau mai puțin legitime, mai mult sau mai puțin abuzive, greu de descurcat în toate nuanțele și implicațiile ascunse sau exprimate. Critica ideilor literare se naște tocmai din necesitatea de a reacționa împotriva acestei lamentabile situații dintr-un sentiment de perplexitate, derută și revoltă noțională. Prea mare este haosul terminologic, prea copleșitoare și derutante ambiguitățile! Dar, pe de altă parte, nu poți să nu dai dreptate vechilor noștri prieteni: „Talent, gust, spirit, bun simț, lucruri diferite, dar nu și incompatibile” (La Bruyère). Unde „începe” și se „termină” gustul și toate celelalte idei? A delimita cu maximă rigoare posibilă ideile literare, a le defini și sustrage cât mai mult confuziei, tocmai acesta este obiectivul (ideal) al criticii noastre.

Confuzia sensului generează abuzul sensului, fenomen de proporții enorme. Dacă reprezintă un „abuz” convingerea că toate cuvintele au o semnificație certă și evidentă, cum afirmă John Locke (III, X, §22), un și mai mare abuz este acceptarea și cultivarea echivocului. „A da același nume la două lucruri deosebite” (Pascal): a lua termenii metaforici în sens propriu (Voltaire); a folosi vocabularul critic într-un sens „prea deslînat și vag” (Hugh Bleir); a da prea multe semnificații unei singure noțiuni, care intră în plină criză de hipertrofie și deci de indeterminare. Cazul ideii de *esprit* în secolul al XVIII-lea (Du Bos), de baroc în epoca actuală etc.

Rezultatul acestui abuz de semnificații îmbracă diferite forme, de la cele mai benigne, definite în general prin termenul de ambiguitate, și al sinonimelor sale (fenomenul nu figurează în tipologia lui William Empson), pînă la cele mai grave: confuzia terminologică. Termeni dintre cei mai curenți, precum romantismul, au mult prea multe sensuri (au fost inventariate cel puțin 25!), adevărată „disperare semantică”. Sub influența recentelor teorii despre legitimitatea lecturilor „simbolice”, „metalingvistice”, „infidele” etc. se constată nu odată și în domeniul ideilor o adevărată orgie polisemantică, gratuită, perfect arbitrară, atît de frecventă în critica literară și plastică modernă, care acordă prea de multe ori atenție exagerată naturii simbolice a cuvintelor, textelor, subtextelor și contextelor, în dauna conținuturilor semantice imediate. Istoria ideilor devine în felul acesta istoria confuziei ideilor, istoria interpretărilor eronate ale ideilor, o pseudo-știință a „contra-sensurilor”, pe scurt a haosului semantic. Abuzul de sens se anulează prin el însuși

și se transformă în vid, în lipsă de sens. A avea prea multe sensuri înseamnă de fapt a nu avea nici unul. Deci critica ideilor literare este confruntată în permanență cu acești doi adversari redutabili: monosemia și polisemia. A păstra echilibrul între uniformitate și superfetatie, simplism și pletoră semantică, nu este o operație tocmai ușoară, de vreme ce problema rămîne deschisă de secole...

În *Ramuri*, XI, nr.1, 1974, p. 8.

SISTEMUL LITERAR. LOGICA SISTEMULUI LITERAR

Situație esențială: modelul implică o adevărată programare, o planificare a ideii chiar de la primele formulări și sinteze. Fapt insuficient pus în lumină, deși esențial: întregul sistem este prefigurat și pus în mișcare încă la stadiul nominalizării, al celor dintâi atestării verbale. Simpla atribuire de nume unui fenomen literar presupune prin ea însăși o izolare, o delimitare, un început de analiză, anticiparea unui sistem de repere și de semnificații. „Cuvântul antrenează ideea fără voia sa” (Vigny). Iar această „idee” se dezvoltă într-un adevărat sistem denotativ și conotativ, unic, unitar, univoc și invariant: constituind un întreg, el este unic și nu poate avea o altă semnificație (o expresie într-un alt sistem); totalitatea semnificațiilor sale specifice sînt reduse la unitate; propozițiile logice ale sistemului duc la concluzii nu mai puțin logice, care folosesc expresii obligatorii, tipice, strict recurente, nervurile și invarianții teoretici ai sistemului, în același timp, nu este de ajuns „a numi”, a eticheta verbal, terminologic, un fenomen literar. Acest nume trebuie să surprindă și să definească *in ovo* un întreg sistem. Experiența bunelor glosare și dicționare de termeni literari dovedește că toate sensurile fundamentale ale unei noțiuni (literare) sînt exprimate sau implicate *ab origine*. Analiza primelor straturi semantice ale *modernului* (pentru a cita doar acest caz) o dovedește din plin. Pe parcurs, prin dezvoltări, cele mai multe de natură dialectică (logica sistemului precizîndu-se cu tot mai mare claritate cu prilejul fiecărei opoziții, obstacol, polemici, etc), construcția devine atît de bine articulată încît se va putea vorbi, în cazul ideii de *modern*, sau a oricărei alteia, de „îșesătura unui sistem perfect logic, dedus în mod

desăvârșit (*savamment*)”, conform „propriei logici și a postulatelor sale”. Situație alternativă și reciprocă, specifică oricărei terminologii și modelări de idei literare: termenii generează și amplifică diferite concepții, care se vor grupa în cadrul propriului lor sistem logic, în timp ce aceeași logică se comportă ca și cum ea singură și-ar descoperi întreaga nomenclatură, totalitatea etichetelor sale verbale: filozofia organicistă a artei folosește în mod inevitabil doar un anume tip de definiții și imagini explicative, ideea de *agent dramatic* produce o întreagă serie de noțiuni dramatice strict solidare etc.

În felul acesta, sistemul ideii literare tinde în mod logic spre stabilitate, transformată într-o adevărată rigiditate. De la o anume etapă, când sistemul apare pe deplin consolidat și coagulat, el intră într-o fază de echilibru și stabilitate riguroasă, care exclude orice dezordine, răsturnare fundamentală sau dizlocare interioară prin cooptare anarhică de noi elemente. Fenomen de mono și stereotipie, rigiditatea modelului devine inevitabil mizoneistă. Ea respinge organic „noutatea”, identificată în acest plan de referință cu orice element străin, inasimilabil, refractar sau ostil normei interioare a modelului. Acest punct de cristalizare variază, în timp, de la caz la caz, în general, momentul cristalizării coincide cu prima definiție generală a unei idei, aplicabilă progresiv sau retroactiv tuturor fazelor și aspectelor sale particulare, esențiale. Dar coeziunea ansamblului se relevă atât de fermă, intransigența principiului de organizare atât de inflexibilă, încât în interiorul său toate distorsiunile și deformările impuse de logica sistemului devin nu numai posibile, dar și strict necesare, obligatorii. „De altfel, în orice model noțiunile de prescripție și de interdicție, coincid în mod necesar”. Astfel se explică de ce toți teoreticienii unei idei literare sînt „constrînși” să revină asupra aceluiași principii, să le reformuleze în funcție de o serie de invariante „să argumenteze - după aceeași schemă logică - aceleași „teze” esențiale. Modelul constituie în orice împrejurare un sistem închis, a cărui coeziune și putere de constrângere latentă înfrânge și depășește orice neaderență, spontaneitate sau incongruență. De unde încă o deosebire esențială față de opera literară și în general opera de artă: coeziune mai slabă, labilă, seismică, în acest caz, extrem de riguroasă, intolerantă și precisă în cazul modelelor ideilor literare.

Alte observații aduc confirmări suplimentare în același sens. Asemenea condiției oricăror topoi literari, participarea la un sistem, model sau topos teoretico-literar nu presupune cîtuși de puțin

necesitatea de a fi conștient de antecedentele, tradiția și sensul său de dezvoltare. Rigoarea acestor factori este latent-inefabilă. La un moment dat, de-a lungul unui traseu teoretic, unul sau mai mulți autori se află în situația perfect inocentă de a participa la mecanismul unui sistem, a cărui viziune de ansamblu ei n-o bănuiesc în nici un fel. Alteori, unii autori își dau seama de rigoarea propriei lor construcții și de deficiențele care provin din nerespectarea logicei sale interioare. Ea obligă la o singură soluție demonstrativă, la o unică formulă de organizare: „Acest eseu - scrie Condillac despre al său *Essai sur l'origine des connaissances humaines* - e încheiat și totuși nu cunoaștem încă pe toată întinderea principiul legăturii ideilor. Aceasta se datora numai faptului că un fragment de aproape două pagini nu era așezat la locul unde trebuia să fie”. În mod analog s-a putut vorbi și în critica literară de „sisteme blocate”, de „rigoarea implacabilă a unui singur și unic punct de vedere”, de „codificarea” unor sisteme narrative. De unde, - tensiunea interioară a oricărui sistem, literar sau teoretic: „Orice operă sau modal oscilează între voința de stabilizare ce le fixează și elanul proteic ce le determină să experimenteze o serie de variații.”

Tabloul *La danse* de Matisse dă o bună ilustrație plastică a acestei situații: conexiune în același timp foarte strânsă și flexibilă, sugestia dislocării iminente anulată de coeziunea riguroasă a întregului ansamblu circular, în cadrul structurii și al sistemului, orice contradicție se rezolvă în ciuda unor opinii contrare (J. Makarovsky). Mai mult: în interiorul său, însuși paradoxul devine posibil prin contradicție anulată într-o sinteză superioară. Este evident că orice sistem și model teoretic se „autoreglează” și se „autoconservă” numai în acest mod, conform principiului său interior de constituire. Ideile rebele, ireductibile, sînt numai în aparență „rebele”, „ireductibile”, prin raportare la anumite sisteme neaderente. În astfel de cazuri, criticul are cel mai bun indiciu că ele aparțin în realitate, altor sisteme, de reperat și modelat ca atare, după alte formule. Pertinența lor se verifică tocmai prin această capacitate de integrare și resorbire a ideii „anarhice”. Pentru noi nu există idei „furioase”, *à l'état sauvage*.

O remarcabilă capacitate selectivă prezidează întreaga operație: principiul său logic *sui generis* justifică, pe de o parte, „arbitrarul” (aparent) al selecției invariantelor cu ajutorul cărora modelul poate fi constituit; pe de alta, posibilitatea modelelor multiple derivate fiecare

dintr-un alt *etymon* sau *radix* logic. Axul central al fiecărui sistem, nucleul central stabil în jurul căruia începe să se organizeze, este produsul unei opțiuni fundamentale, al unei instituirii selective, căci fiecare dintre motivele ideilor literare poate avea ca punct de plecare și alte baze, principii constitutive sau „chei” normative. Și ceea ce este valabil pentru monosemia modelului este valabil și pentru polisemia constantelor sale. Fiecare idee literară este structurată de un grup de constante, caracterizate la rândul lor printr-o pluralitate de semnificații. Din totalitatea acestor semnificații modelul selectează doar un număr limitat, dar fecund de semnificații coerente, modelabile. Natura sa implică în același timp posibilitatea și obligația refuzului metodologic, selectiv, a unor reducții operate prin opțiuni motivate și coerente.

Examinarea modului de funcționare a acestui tip de modele scoate în evidență și o altă tendință cu caracter de „lege”: radicalizarea progresivă. Construcția oricărui model parcurge în linii generale trei etape ideale, strict interdependente: 1. o fază inițială latentă, empirică, fragmentară, încă necristalizată; 2. modelul începe să ia cunoștință de sine, să se „teoretizeze” cu tot mai multă insistență; pragul sistematizării, coerenței și al auto-definiției este trecut; 3. pe măsura teoretizării, modelul devine tot mai radical, mai intransigent, în funcție de propria sa normă interioară. Acest proces de radicalizare se definește prin câteva note specifice, de examinat cu oarecare atenție. Mai întâi, orice model al ideii literare tinde să se disocieze de toate celelalte modele, să se instituie într-o entitate de sine stătătoare, ca organism auto-suficient, bine distinct și de o foarte precisă identitate, în al doilea rând, acest tip de model tinde să se desfășoare pînă la capăt cu maximă consecvență și intransigență, pînă la ultimele consecințe, conform logicii sale implacabile. O dată pus în mișcare, lansat într-o direcție, sistemul începe să evolueze spre pozițiile sale cele mai absolute și exclusiviste, cu o perseverență obstinată, prin acceptarea tuturor concluziilor și corolarelor imaginabile. Unele observații în acest sens au fost făcute în sfera psihologiei și în legătură cu *Idealtypus*. În al treilea rând, orice model al ideii literare se supune unei duble mișcări interioare aparent paradoxale: a) de maximă concentrare, de contracție în jurul nucleului său ideatic, totalitatea ideilor modelabile grupîndu-se în cercuri concentrice din ce în ce mai restrînse, pînă la confundarea lor cu o singură idee axială, ireductibilă; b) de maximă „dilatare”, respectiv de generalizare, pînă la limita oricăror elemente integrabile sistemului și

sferei sale. În felul acesta s-a putut vorbi chiar de „imperialismul” oricărui principiu constructiv, care se extinde și înglobează unul după altul teritorii tot mai vaste. În sfârșit, radicalizarea progresivă a modelului ideilor literare are drept finalitate puritatea, realizarea și restituirea sensului și formulării originare, revenirea la sensul original, pur hipostatic, recunoscut ca singurul veritabil, autentic al „ideii” care-1 instituie. În felul acesta se explică de ce orice model de acest tip repune periodic în discuție definițiile acceptate, apărute între timp, simțite ca neadecvate, eronate, alterate. Ceea ce-1 definește este necesitatea permanentă de a se redefini și de a reveni, în acest mod, la stadiul ipotetic al purității semantice originare. Mișcarea este de regroupare și de reîntoarcere continuă la sensul sau sensurile fundamentale ale ideilor literare.

Revenirea face parte, de altfel, din mecanismul circular intrinsec al modelului. Sistem înseamnă în ultimă analiză circularitate. Fenomenul circularității doar în cadrul sistemului își găsește explicația și descrierea completă. Numai în interiorul unui sistem „începutul” coincide cu „sfârșitul”, înaintarea cu regresiunea, etapa anterioară cu cea posterioară, prin posibilitatea deplasării continue în ambele sensuri. De unde fenomene inevitabile de permutație, alternanță, echivalență, reversibilitate, comutație reciprocă. Tautologia, mai mult sau mai puțin reală, derivă numai din această proprietate a sistemului de a putea substitui, pe toată întinderea, totalitatea termenilor solidari, analogici, omologici, sinonimi, înrudiți etc. De aici provin frecvențele alunecări și omisiuni de tipul *modern - modernism - modernitate - nouitate - originalitate* etc. Orice termen poate fi înlocuit printr-un altul, fără ca schema de bază, structura sistemului, să fie modificată, alterată într-un mod fundamental, în cadrul sistemului, toți termenii solidari se asociază, se inversează și se recuperează reciproc, însăși definiția noastră dată modelului se înscrie în mișcarea circulară a ideii de *model*, care impune recuperări, repetiții și volute inevitabile. Deci circularitatea oricărei idei literare se aplică și propriei noastre idei literare despre model, care proiectează asupra sa viziunea și structura circulară a modelului însuși.

Fiind un sistem, orice model este previzibil prin însăși logica desfășurării sale circulare și a premiselor ce-1 instituie. Acestea-i prescriu întreaga evoluție, toate formulările care apar în cadrul sistemului reprezentând doar actualizarea unor virtualități funcționale

latente. Ceea ce face ca reconstituirea sau deducția sistemului să devină posibilă, prin interdependență circulară, pornind de la orice punct, de la orice etapă a desfășurării sale, în sens retroactiv sau progresiv. Datorită acestei proprietăți, în baza unei scheme generale valide, circular articulate, poate fi postulată apariția unor luări de poziții, definiții, propoziții teoretice, pe cât de ipotetice pe atât de legitime, asemenea calculului anticipat al apariției cometelor sau al descoperirii unor elemente încă necunoscute din tabloul lui Mendeleev. Un principiu estetic n-a fost încă formulat? Va fi cu siguranță, la un moment sau altul al traiectoriei unei idei literare, în ipoteza că același „adevăr” va fi gândit în același mod, în funcție de aceiași parametri teoretici, semantici etc. Nucleul „ideal” al sistemului concentrează, anticipă și determină toate marile linii ale dezvoltării sale viitoare. Regula de funcționare a sistemului poate prevedea în ce mod va reacționa întregul model.

Din nou trebuie reținut faptul că dacă astfel de ipoteze și intuiții au apărut anterior, de pildă, în sfera morfologiei basmului (generalizate și validate integral de structuralism și de hermeneutică, extinderea lor în domeniul ideilor literare constituie încă o inovație. Și totuși omologia situației este desăvârșită: dacă din modelul basmului se poate deduce, teoretic vorbind, printr-o axiomatică operatorie, totalitatea basmelor reale sau virtuale, a variantelor dispărute sau necunoscute, de ce aceeași deducție n-ar fi posibilă și în cazul unui bun model al romanului (sau tip de roman), al poeziei (sau tip de poezie), al genului literar (sau unui singur gen literar) etc.? Dacă s-a putut vorbi recent de modelul previzibil al romanului la prima persoană, în cadrul unei „tipologii teoretice”, care poate prevedea apariția unor „opere posibile, plecându-se de la categorii stabilite”, gândite în sensul unor „posibilități” prealabile, de „virtualitățile formei jurnal”, de ce exact aceeași operație n-ar putea fi întreprinsă și pentru toate, modelele ideilor-literare? Teoria „formelor simple” a lui André Jolles anticipă, într-o anume măsură, o concluzie identică: identificare de structuri fixe, capabile să absoarbă totalitatea operelor încadrabile, ale căror note fundamentale puteau fi surprinse pentru fiecare caz în parte prin însăși această identificare și încadrare categorială. Prin extensiune se poate ajunge la principiul următor: orice ipostază a unei idei literare, în măsura în care este restituită unui model original, adoptă cu necesitate totalitatea notelor fundamentale ale modelului: același tip de definiții,

principii de bază, argumente, reacțiuni pro sau contra etc. Asemenea lui Cuvier, din câteva accepții mai mult sau mai puțin fragmentare ale ideii de *mimesis*, poate fi dedusă o întreagă „teorie”, *id est* un întreg model al realismului.

Bazele formalizării enunțate și în cadrul „construcției” modelului sînt în felul acesta din nou verificate prin posibilitatea de a reduce întregul sistem la structurile sale pur formale, făcînd abstracție de conținutul lor empiric, material, intuitiv, semnificativ. Modelul ideii literare este expresia unor raporturi logice între termeni și funcții ale căror „simboluri” n-au alt termen de referință decît propria lor relație. Valoarea operatorie a sistemului și proprietățile sale invariante se confundă, modelul „gîndindu-se” în însuși actul autoformulării textuale. Determinarea sa formală este deci analoagă unui sistem axial, formule, de cristalizare, structuri stereometrice, posibilități a priori de reprezentare. Un grup de constante formează un sistem axiomatic, interdependent, funcțional, a cărui „regulă” sau „lege” de funcționare decurge și se confundă cu însuși principiul și sensul logic al desfășurării sale interioare. Ceea ce face ca regulele de corelație ale modelului și ale obiectului său să fie izomorfe, modelul fiind modul însuși de a exista al ideii literare ca realitate, formă și metodologie. Model permanent și simultan, structurat și structurant, finalizat și finalizant, construit și constructor de idei literare. În felul acesta se explică de ce toate mișcările literare, în orice formulare teoretică posibilă, sfîrșesc prin a institui și a se converti într-un ritual sau stereotip al enunțării, demonstrației și formulării. Întreaga pledoarie premodernă reface în sens invers toate momentele esențiale ale pledoariei pro-clasice. Aceeași formă goală dinamică și în cazul negării mecanice, obligatorii, expresie a unui adevărat stil al negației specific mișcărilor de revoltă, avangardei și antiliteraturii. Acest mecanism funcționează chiar și atunci când obiectul opoziției nu mai există, a dispărut, a fost redus la tăcere etc. Sclerozarea clișeului pîndește în consecință cea mai revoluționară formulă-estetică: „Ea dă naștere unui estetism la fel de trist ca și cel precedent”.

În *Ramuri*, XI, nr. 5, 1974, p. 8.

SPIRITUL COMIC

O confuzie veche, tradițională, sub *specie theatri*, întâlnește și în cazul dramaticului, asimilează comicul cu spectacolul teatral al comediei. Dar noțiunile nu se acoperă integral, nu sînt sinonime. Dacă este adevărat că toate comedii exploatează situații mai mult sau mai puțin comice, comicul îmbracă și numeroase aspecte neteatrale, în afara comediei scenice. Există un abundent comic epic, scos în evidență încă de Aristotel, în legătură cu *Margites* de Homer, tipic poemelor eroi-comice, parodii ale marilor epopei, cu frecvență literară neîntreruptă pînă în secolul al XVIII-lea. Un titlu ca *Le roman comique* de Scarron (1651) reflectă sinonimia nu mai puțin tradițională *comique* = *actor*. Dar conținutul textului satisface și cealaltă accepție, a comicului epic, reluată mereu cel puțin pînă la *Histoire comique* de Anatole France. Pe o treaptă inferioară sînt basmele și poveștile comice, snoave, păcăleli etc. de proveniență folclorică, înregistrate tot la capitolul comic încă din Renaștere. Întreaga literatură comică din lume de specie distractiv-umoristică, pînă la comicsurile și benzile desenate actuale, se înscrie în aceeași categorie extrem de largă. Atît de încăpătoare, încît ea include chiar și comedii nereprezentate sau neteatrale. Genul pare să fi apărut în Renaștere, cînd încep să se publice și comedii ne jucate. Musset îl ilustrează, cu ale sale „comedii și proverbe”, „spectacole într-un fotoliu”.

Supărătoare este și o altă confuzie, de largă răspîndire, de veche tradiție și ea, pentru care comicul este o cauză a rîsului, orice obiect care excită rîsul, „arta de a produce (*amener*) rîsul”. Este însă o mare deosebire între a rîde și a rîde „comic”, între rîsul pur și simplu și cel „estetic-literar”. Se poate rîde oricum și despre orice; comicul literar cultivă doar anume forme de rîs, care au o cauzalitate specifică. Motivele rîsului sînt comice, dar nu orice rîs este comic. De altfel, în întreaga problemă a rîsului, multe explicații propuse iau efectul drept cauză. Cît privește cauzele propriu zise, observația reține o serie întreagă de „rîsuri”, care n-au nici un fel de proveniență literară (lectură), sau teatrală (spectacol).

Multe reacții strict fiziologice declanșează spontan mecanismul anatomo-facial al rîsului: excitație agreabilă, plăcere, bună dispoziție organică (mămuțele rîd și ele!), stări de euforie. Acest rîs ancestral, elementar, învecinat cu cel sălbatec, feroce, al „arătării col-

ților”, aparține stadiului „primitiv”, pre-literar, al umanității. Frecvența sa cotidiană nu mai trebuie demonstrată. Ca și expresia sa total neestetică (atitudini corporale contorsionate, fenomene viscerale, lacrimi, salivație etc).

Mult mai nuanțat, mai evoluat, este râsul psihologic, afectiv, al amorului propriu satisfăcut, la auzul unor știri bune, care ne fac plăcere, bucurie, râsul-surpriză, discret sau expansiv, interior sau exuberant, „surîs al sufletului” sau explozie truculentă, vulgară. Râsul nervos, spasmodic, amar, disperat, maladiv, isteric sau patologic poate fi clasat în aceeași categorie, exterioară sau direct ostilă sferei estetico-literare.

Nici râsul social nu poate fi ignorat: comunicativ, defensiv, disimulat, pudic, politicos, convențional, element esențial al „limbajului” social, expresie a luării de contact, complicității, solidarizării colective, contagios tocmai din această cauză. Când societatea ne acceptă, ne apreciază, ne elogiază, râsul său este de „primire” (*accueil*); când ne respinge, ne sancționează și ne elimină, râsul său este de „excludere” (*exclusion*). Acest râs generează o serie întreagă de glume sociale, „jocuri de societate”, total neliterare. Nuanța importantă trebuie reținută de pe acum.

Cu toată autoritatea lui Aristotel, opinie curentă pînă în epoca actuală, nici identificarea integrală a comicului cu ridicolul nu este mai satisfăcătoare. În primul rînd, datorită ambiguității acestui termen: ridicol sau rizibil, efect sau cauză, fenomen estetic sau aspect al vieții? Căci există, fără îndoială, un ridicol natural, răspîndit în proporții de masă, și o imagine estetică a stării naturale de ridicol. Dovadă „Dosarul Junimii”, colecțiile de „perle”, genul *sottisier*, alături de literatura comică de pură creație, singura care interesează arta și teoria literară. Unul este spontan, nativ, inepuizabil; altul operă de talent, elaborată, limitată la un cîmp precis de observație. Ridicolul vieții este infinit, universal și mai inventiv decît cel mai comic spirit. Mergem la bibliotecă, cerem un volum din *Enciclopedia* lui D'Alembert și Diderot, pentru a consulta articolul *Comique* și ni se aduce volumul din aceeași *Encyclopedie* cu planșele despre... papagali, împlinire simbolică. Râsul intervine peste tot. Ceea ce interesează este starea de spirit care face posibilă surprinderea ridicolului, tehnica interpretării și expresiei sale literare.

Simțul comicului, formă de creație ca oricare alta, „dispoziție” sau „gust”, cum se spune în secolul al XVIII-lea (accepție notabilă

întrucât ne aflăm, efectiv, în fața unei „sensibilități” speciale), presupune ca o condiție esențială, prealabilă, atitudinea critică, de neaderență sau contestare. Sentimentul ridicolului este reflexul unei reacțiuni negative, al unei dispoziții ostile, refulate sau declarate. Efect al „plăcerii malițioase”, simțul comicalului nu poate fi în substanță decât „rău”, caustic, sarcastic („Urăsc, ură”, declară Caragiale), profund nesentimental. El nu înțelege și nu simpatizează, nu este clement și nu cruță pe nimeni.

Din care cauză, simțul comicalului include în toate manifestările sale un element satiric, ofensiv, de ostilitate și chiar de agresivitate. Comedia se naște sub formă de „înțepături”, de „stiluri de dojană” și așa moare. Ea nu poate fi decât insolentă și injurioasă, luînd toate aceste noțiuni *cum grano salis*, ca imagini critice îngroșate a unor realități de obicei ascunse sub văluri de pudoare și convenții. Spiritul critic este străin afecțiunilor curente și au dreptate cei ce susțin că vocația comică se verifică prin capacitatea surprinderii ridicolului chiar și la ființa iubită. Fără îndoială, treptele „criticii” comice sînt foarte variate, înscrise pe o curbă care merge de la bonomul *prince sans rire*, la satira și injuria declarată. Dar chiar în formele cele mai benigne și aparent inocente, comicul sfidează, bravează, refuză o realitate dată. Motiv pentru care el irită și enervează în cele din urmă, în orice ipoteză. Comicul este „antipatic” prin definiție, fiindcă ridiculizează.

Pe această latură, procedeul esențial se dovedește demascarea, „smulgerea măștii” (formula nu este nouă), denunțarea imposturii, falsității și aparențelor de orice speță, operație gravă, implicînd responsabilitatea actului de acuzare și condamnare. Rîsul mecanic este superficial și distractiv. Rîsul critic se propune ca un corectiv, cu atît mai serios cu cît acidul dizolvant atacă valori mai înalte și principii de autoritate mai consolidate, ajunse în stadiul de scleroză și degradare. De unde, eternul reflex instinctiv, alergi anti-comică tradițională, alarma spiritelor chemate să apere ideile și ierarhiile consacrate (religioase, politice, sociale, etc), în fața prezenței ofensive a comicalului. El sperie, fiindcă atacă frontal prejudecățile, superstițiile, miturile, clișeele, formele goale, fenomenele de opresiune și rutină, moravurile osificate.

Spiritul său implică sub acest aspect ireverența și insubordonarea, „subversiunea” latentă. Exercițiul său este deci incompatibil cu intoleranța spirituală, cu dogmatismul și lipsa de libertate. Comedia antică n-a putut să apară decât într-un regim democratic, prin înălă-

turarea tiraniei din Megara. Comicul cere libertatea de gîndire și, în special, consolidarea mentalității laice, profane, singura care face posibilă apariția criticii. Că spiritul comic este din toate aceste cauze profund anti-mistic, „blasfemator”, „satanic”, o dovedește și faptul că teologii condamnă mereu rîsul, iar biserica persecută pe actorii și autorii comici ori de cîte ori are ocazia, închizîndu-le nu o dată și teatrele. Abia în secolul al XVIII-lea, spiritul comic își revendică din plin drepturile. Dar cît de apăsătoare, de obsedantă este această emancipare, îndeosebi în mediul catolic, ne putem da seama și din considerațiile lui Baudelaire despre rîs și comic, ca „element damnabil și de origine diabolică”. Doar Pascal contestase această teză, dovedind cu toată seriozitatea că și sfinții... rîd. Rîsul este deci tolerabil. Conștiința poate fi împăcată.

Reacțiunea comicului nu este posibilă fără ierarhizare, fără afirmarea unui sentiment latent sau declarat de superioritate. Perspectiva comică reflectă altitudinea morală, privirea de sus în jos, o bună doză de amor-propriu, mulțumirea de sine, oarecare egocentrism și condescendență. Comparația imediată a superiorității noastre reale sau imaginare, cu inferioritatea obiectivă sau presupusă a celorlalți, determină predispoziția spre comic. Hobbes a spus-o de mult, cu luciditate: declanșarea „mîndriei subite” (*sudden glory*). Simțul comicului este deci proporțional cu satisfacția diferenței avantajoase, a distanței dominate dintre noi și obiectul observațiilor noastre, al orgoliului reflectat în micimea celorlalți, uneori al refulării sau înfrîngerii care-și ia revanșa. Copiii, umilii, modeștii, timorații, conformiștii de orice speță (funcționarii birocratizați, oficianții, etc.) n-au sentimentul comicului. În schimb, orgolioșii, vanitoșii, vindicativii, malițioșii, spiritele inteligente, tăioase și lucide își fac din cultivarea comicului un adevărat regim de viață. Tehnica folosită este afirmarea inferiorității obiectului ridicol, diminuarea sub condiția medie a situației date, cultivarea abia camuflată a disprețului.

Rezultatele sînt totdeauna de ordinul degradării și minimalizării. Ce este mare și nobil devine mic și trivial, demnitatea este umilită, ierarhia tradițională răsturnată, învingătorul învins, prin clișee literare clasice („păcălitorul păcălit”, „lumea răsturnată”, etc). Parodia temelor sacre și a ideilor grave ține de aceeași optică a persiflării și bagatelizării. Cînd nu vrei să admiri sau să invidiezi deschis rîzi, batjocorești. S-a observat că dezbrăcarea (care este tot o „demascare”) are efecte comice,

prin intimidare și diminuare. De altfel, orice fel de devalorizare, de trecere de la valoarea superioară A la valoarea inferioară B este comică (un strănut într-o scenă de dragoste, o pisică pe podiumul unui concert), formulă modernă (Ch. Lalo), care sintetizează, observații destul de vechi (Bain, Spencer) de altfel verificate. Rezultatul invariabil este ridiculizarea, comicul care disprețuiește, net deosebit de cel ce râde și se distrează. Disociație importantă, în sensul demonstrației noastre, întemeiată pe accentuarea dispozițiilor și intențiilor critice ale comicului.

Îndărățul reacțiunii noastre critice și a atitudinii de superioritate descifrăm prezența unui principiu tutelar care-1 instituie și-1 justifică. Explicația interioară a comicului, totdeauna normativă, stă în conștiința ascunsă sau declarată a unui ideal contrariat, a unei valori înalte negate sau minimalizate. În timp ce simplul râs n-are nici un conținut, sentimentul comic este expresia unei valori implicite, a unei concepții - fie și embrionare - de viață. Motiv pentru care comicul se dovedește cel mai „filozofic” dintre genuri, diametral opus ilarității goale, specifică ființelor comune, superficiale, care nu pun în râsul lor nimic, nici un entuziasm, nici o trăire, nici o idee. Dimpotrivă, sentimentul comic adevărat privește dintr-o perspectivă universală, absolută, a cărei ignorare, contrarietate sau bagatelizare îl irită și îl incită. Atitudinea sa este deci urmarea surprinderii unui dezechilibru „comic”, a unei incongruențe „ontologice”, de substanță. Intervenția sa semnalează și restabilește, în felul său, ordinea universală amenințată, negarea unei idei absolute.

În esență, comicul nu poate fi deci „vesel”, ci „trist”, expresie a unei decepții sau nemulțumiri interioare, produsul unei judecăți negative, prin raportare spontană la o normă implicită, ignorată ori călcată. De unde vocația profund obiectivă a comicului, sensibilitatea sa pentru defecte de ordin general, pentru orice abatere de la normă. Aceasta poate fi întemeiată sau arbitrară, subiectivă sau obiectivă, efemeră sau permanentă, locală sau universală. Dar în orice ipoteză sentimentul comic pleacă de la dezacordul unei norme (criteriu, principiu, cutumă, convenție, etc) cu realitatea, de la confruntarea dintre un „model” și o excepție, în condiții de superioritate și inferioritate normativă. Un poet ca Leopardi a avut această intuiție: ieșirea din normă este totdeauna rizibilă, se râde mult mai ușor de lucrurile extraordinare decât de cele obișnuite. Râsul comic sancționează excepția, surpriza, apariția insolită, necanonică. Anormalul este totdeauna latent comic.

Sensibilitatea excepțională a comicului pentru diformități și defecte numai în felul acesta poate fi pe deplin lămurită: combinarea unei judecăți generale cu un sentiment critic despre un defect oarecare. Despre „cusururi”, „urîtenie de un anume fel”, „defecte ale trupului și sufletului” se vorbește încă din antichitate, în această zonă adunîndu-se și cele mai multe observații tradiționale, din cele mai evidente. În Renaștere se dau liste întregi de diformități rizibile, adevărat inventar de teme și subiecte comice, ideea centrală fiind mereu aceasta, bine formulată de Shaftesbury: „Nimic nu este mai ridicol decît diformul”. Trebuie insistat asupra faptului că prin „diformități” noi înțelegem orice atribut sau calitate negativă rezultată dintr-o abatere de la o normă specifică.

Tipologia acestor situații comice se suprapune în întregime peste tabloul valorilor în descompunere, în frunte cu cea religioasă, adevărat *topos* literar, curent începînd din evul mediu, cu preoți și călugări ridicoli, cu fețe religioase în plină culpă față de legile evanghelice și ale bisericii. La rîndul său, devierea de la adevăr și ordinea logică produce comicul paradoxului, calamburului teoretic, absurdului, identificat nu de azi, de ieri, cu mult înaintea lui Bergson și a celorlalți observatori ai comicului illogic și inversiunii simțului comun. Comic adînc, grav, tulburător, care pare a surpa înseși bazele existenței, expresie a unei adevărate terori existențiale, de care nu ne eliberăm decît prin ridiculizarea neliniștii adînci a propriei noastre ființe.

Predilecția pentru degradările și viciile morale este, fără îndoială, și mai apăsată. Mai întîi datorită faptului că numai în această sferă „diformitatea” se individualizează, devine personală, deci propriu zis literară. Apoi prin posibilitatea tipizării și universalizării observației comice. Răutatea, josnicia, prostia, invidia, pedanteria, bigotismul și toate celelalte defecte, inventariate încă în urmă cu multe secole, sînt adevărate antiteze, negări exemplare ale valorii morale, profund criticabile tocmai din această cauză. Urîm răul și comicul este expresia simțului moralității noastre contrariate. Eroii ridicoli nu iubesc nimic din ceea ce este drept, cinstit și curat și noi îi detestăm și-i ridiculizăm ca să-i pedepsim și să-i umilim pentru defectele lor. Conturarea viciilor se produce în diferite cadre sociale. Apare o comedie de moravuri care nu devine posibilă, decît după constituirea unui cod social și a unor defecte etice cu caracter de exponență. Dar reacțiunea sentimentului comic rămîne în esență mereu una și aceeași.

Vechile observații în materie de ridicol nu fac nici o disociere între „urâtul” moral și estetic, solidarizare explicabilă prin înfrângerea comună, din ambele direcții, a idealului de perfecțiune și frumusețe. *Kalokagothia* antică stă la antipodul oricărei erori etico-estetice și din perspectiva sa decurg toate judecățile negative despre comicul urâtului. Bătrînul și baba, ca prototipuri ale diformităților fizice, sînt, poate, cele mai vechi tipuri comice atestate, urmate de o serie întreagă de alte „urîciuni”. În Renaștere, rîsul este arătat în mod frecvent ca efect al „urâtului”, peste tot descoperind implicarea unei concepții despre frumos și bine, abaterea de la o normă unică încă indistinctă. Autonomia valorilor în motivarea sentimentului comic este de altfel destul de tîrzie. Cel puțin pînă în secolul al XVIII-lea, obiectul ridicolului și al luării în rîs (*raillery*) este arătat a fi mereu opusul frumosului și adevărului.

S-a afirmat că existența obstacolului constituie una din condițiile comicului și observația, în acest sens al contrarietății ideale, valorice, sau normative este, fără îndoială, îndreptățită. Între conștiință și lume, între ideile, aspirațiile și valorile mele și existență se interpune o barieră, o „imposibilitate”, a cărei înfrîngere atrage ridiculizarea. Depășirea piedicii care prefigurează rezistența, nu însă și victoria asupra superiorității noastre și a principiului în numele căruia acționează, constituie un frecvent izvor al comicului. Refularea, urmată de eliberarea și „evacuarea” tensiunii acumulate sub apăsarea convențiilor și cenzurii sociale (nu totdeauna explicată și definită în termeni freudiști), pare a fi explicația cea mai verosimilă.

În *Ramuri*, VII, nr. 8, 1970, p. 10.

SPIRITUL CRITIC (I)

1. Element esențial al vocației critice, spiritul critic reprezintă (contrar opiniei curente) o condiție fundamentală a oricărei activități literare. Așa cum, oricît te-ai sili, nu poți face critică literară fără să ai ceea ce se numește „spirit critic” - capacitatea de a selecta, defini și analiza valori - tot astfel nu poți face nici literatură fără colaborarea decisivă și permanentă a luminilor sale directe. Spiritul critic este în

egală măsură pozitiv și negativ, constructiv și distructiv, creator și steril, immanent și transcendent operei literare, precum mătasea, cu două fețe.

De unde rezultă că prejudecata privitoare la spiritul critic CA activitate prin definiție neproductivă, și bine înțeles profund antipatică, trebuie combătută cu tărie. Fără spirit critic, literatura și busola sa, care este critica, nici n-ar putea să existe. Important este să înțelegem în mod exact esența spiritului critic în ipostaza sa literară, bine distinctă de raționalismul cartezian, de „criticismul” kantian, de funcțiile în teoria cunoașterii, de acțiunea sa „iluministă” etc. Din toate aceste domenii spiritul critic împrumută câte ceva, întrucât ființa sa este peste tot una și aceeași. Dar aplicațiile sale literare rămân specifice, de o mare particularitate, nu totdeauna bine pusă în lumină.

2. Contrar criticismului filozofic, care duce în mod inevitabil la ideea de metodă, ghid și sistem de cunoaștere, spiritul critic literar se afirmă, în primul rând, ca o predispoziție spontană a spiritului. În literatură, mai ales, spiritul critic pare chiar să excludă ideea de normă, ordine și examen rigid, sau în tot cazul să le subordoneze micării imediate, de pur impuls inițial (respingere sau adeziune) a conștiinței. În critica literară mai întâi acționează impresia directă, pozitivă sau negativă, și numai apoi, intervine dezbaterea și analiza metodică. Deci, spiritul critic nu este o formă a inteligenței decît în mod subsidiar. Esența sa ține de virtualitatea creației, de sensibilitatea intelectualizată și, mai ales, de sentimentul de valoare. Fiind vorba de o vocație, facultate sau talent, spiritul critic irupe în acest mod spontan, uneori chiar anarhic, dincolo de orice regulă ad directionem ingenii și *Discours de la méthode*. Demersul incipient al spiritului critic este deci antimetodic. Metoda sa este o „metodă” anti-metodă.

3. Faptul vine din împrejurarea că spiritul critic înseamnă, mai presus de orice, libertate de spirit, libertate de apreciere, gîndire și imaginație. Tendința sa fundamentală constă în introducerea examenului liber, într-o deplină independență, în toate domeniile activității umane. Spiritele critice s-au numit, după epoci, „filozofi”, „libertini”, „liber cugetători”, „esprits forts” etc, și semnul lor caracteristic a fost, în orice situație, viața morală și intelectuală liberă, sustrasă normelor, convențiilor și prejudecăților acceptate, repuse permanent în discuție, în baza unui control pur rațional al ideilor, evenimentelor, legilor și moravurilor existente. Sfera sa de activitate este deci universală, *erga omnes*, într-un spirit de verificare, exigență și decizie absolută, uneori

de-a dreptul „imperialistă”. Exemplul tipic rămîne mereu acela al „secolului luminilor”: „Epoca noastră - scrie Kant într-o notă la prefata primei ediții al celebrei *Kritik der reinen Vernunft* (1781) - este adevărata epocă a criticii, căreia toate trebuie să i se supună. Religia prin sfințenia ei, și legislația prin majestatea ei, vreau de obicei să i se sustragă. Dar atunci ele deșteaptă împotriva lor bănuieli juste și nu pot pretinde stimă sinceră, pe care rațiunea o acordă numai atunci cînd ceva a putut trece examenul său liber și public” (*freie und öffentliche Prüfung*).

a) În literatură, cea mai directă și imediată urmare a „examenului liber și public”, se traduce printr-o adevărată declarație de drepturi a criticii literare față de orice fel de autori și literatori, de orice gen și valoare, cu sau fără „poziții” și „situații” (distincția aparține lui Thibaudet). Așa cum spune și Boileau, în *Discours sur la satire* (1668), apoi, între alții și Sainte-Beuve, într-un articol despre Vigny, din 1864 (*Nouveaux lundis*, VI): „Liberul examen, care nu cruță nici măcar religiile și zeii, nu poate fi interzis în fața poezilor. Cercetarea este permisă, cîmpul este deschis curiozității”.

b) Nu se poate trece cu vederea că ideologia noastră descoperă același principiu încă în faza sa iluministă, în deplină consonanță cu întreaga filozofie a „secolului luminilor”, ale căror reflexe produc în cultura română și cele dintîi teoretizări și manifestări tipic criticiste. Va relua deci și Dinicu Golescu (*Elementuri de filosofie morală alcătuite de Neofit Vamva... tălmăcite în limba rumânească spre folosul tinerilor rumâni de Constantin Radovici dintre Golești*, Buc, 1827, p. 51): „Oricare va fi scriitorul unei cărți pe care noi o citim, trebuie să avem mare băgare de seamă, ca să nu primim fără a judeca orînduile lui, căci din adevăr nu sînt însuși adevărul, ci de multe ori ne arată idei mincinoase în chip de adevărate, sau fiindcă și ei sînt înșălați, sau vrînd să înșele pe alții”.

4. A nu primi nimic nedovedit decît prin propria sa evidență, a readuce mereu în discuții valorile, ierarhiile, convingerile consacrate, înseamnă a fi posedat de demonul îndoielii, care se confundă, în esență cu, demonul criticii. Vechea și metodică îndoială carteziană ce nu acceptă adevărul decît în limitele evidenței, fără precipitare și prevenire, exprimat numai într-o formă clară și distinctă, constituie însuși catehismul criticii raționaliste. Critica - orice fel de critică - este știința și tehnica îndoielii de tot și de toate, a verificării continue, a eliberării

permanente de idei și verdicte date, a refuzului conformismului, inerției în gândire și aserțiunilor necontrolate. În critica literară, spiritul critic impune procese și revizuiți neîntrerupte, îndrăznețe, lipsite de timorări și inhibiții. În fața valorii literare criticul adevărat începe prin a pune la îndoială însăși existența acestei valori, pe care n-o va recunoaște public decât în urma unei analize atente.

a) Se înțelege, tot prin iluminism pătrund la noi și astfel de idei „subversive”. Mai întâi în traduceri, într-o limbă teribilă, printr-un mare efort de adaptare la noțiuni inedite și pe atunci foarte complicate. În 1791, se talmăcea din grecește de către Petru Stamatiadi un text de Evgheni Vulgaris, din care desprindem un specimen: „Îndoiala aceasta aduce la prepus pre cuvînt, prepusul adeverează pe neștiință, neștiința aduce iarăși pe îndoire, îndoirea aleargă la cea mai cu amănuntul și cu luarea aminte cercetare, și al doilea luare de seamă, pentru lucrul cel neștiut - aceasta cu statornicie și pe cît se poate cu amănuntul gândire, făcîndu-se cu mare luare aminte și procetire, descopere mai la urmă un început în oareșcare cuvînt și chip de judecată mai dreaptă și mai aleasă, carele descoperind cîte puțin negura neființei, care împiedică vederea sloboade a trece prin negură mai curată raza adevărului, care se trimite de la lumina sfintei și dumnezeirii descoperiri și luminează îndestul”.

Cum vedem, textul reprezintă un adevărat mic *Discours de la méthode*, „îndoirea” ducînd la cercetarea „cu amănuntul” (diviziunea obiectului de cunoaștere era recomandată și de Descartes), stăpînirea adevărului făcîndu-se de la necunoscut la cunoscut, în mod progresiv, prin spărturi metodice în „negură”.

Prelucrînd pe Baumeister, Samuil Micu recomandă și el în *Loghica, adecă partea cea cuvîntătoare a filosofiei*, (Buda, 1799, § 151) îndoiala carteziană. El nu vede altă metodă „ca să ne ferim de prejudecăți, decît aceasta” (limbajul este muncit la disperare): „...Pricinile pentru a fieștecă a spunere o ținem adevărată, sau neadevărată, mai chiere și mai desfăcut, și mai desvolt și mai pe amăruntul să le ispitim și să le cercăm, și nu îndată să judecăm, ci puțințele să așteptăm avînd îndoială (s.n.) pînă ce cu bună trezire și luare aminte vom cugeta, că așia cu cunoștiință adevărată să știm, ce judecăm, că a se îndoii, sau a acea îndoială, nu iaste altă, fără numai nu îndată a judeca, carele nici nu întărește, nici tăgăduiește, adecă: nici zice, că e așea, nici că nu e așea”.

Principiul reapare și la Gh. Șincai (*Învățătură firească spre stricarea superstiției norodului*, § 10, 1, titlul este un întreg program

iluminist), la Budai-Deleanu. Dar în această direcție formulările cele mai interesante se întâlnesc în scrisul lui D. Țichindeal, complet ignorat sub astfel de aspecte, chiar dacă tot în traduceri, din D. Obradovici (*Filozofice și politice prin fabule învățături morale*, Buc, 1838, p. 368, 366, fab. 141, *Învățătura*). Mai înfii se reține citarea deosebit de simptomatică a lui Pierre Bayle, tocmai în legătură cu scepticismul conștiinței, îndreptățit a avea și astfel de reacțiuni: „Răul Bail cîte suflete de omenie au mîhnit și scîrbit cu îndoelile sale cele prea îndrăznețe. O voi domnilor! cît am voi a fi scîrbiți, cînd ar putea fi fiește carele din noi Bail! așa suflete cele de bun neam, și mari, de oamenii cei mari gîndesc și vorbesc”. Urmează apoi enunțarea foarte clară a principiului cartezian de bază: „Să lepădăm de la noi strîmbele științe, să începem a ne îndoii, că aceasta aduce cătră cunoaștere a adevărului”.

5. Intermediarii excluși, spiritul critic înțelege să-și formeze despre orice scrieri, în orice împrejurare și pe orice latură, doar opinii și convingeri strict personale. El ține să se supună numai propriilor sale constatări și evidențe, să-și formeze singur impresiile și concluziile, nedirijate, neduse caritabil de mîna. Iată de ce spiritul critic evită, am spune din instinct, să folosească metode generale și căi bătute, pe care tinde să le înlocuiască prin procedee și explorări individuale, descoperite organic, din necesități interioare, în funcție de fiecare obiect al analizei în parte. În cazul său, cercetarea adevărului rămîne eminamente solitară, în limitele unui dialog discret, care este de fapt o anchetă. Ne aflăm sub regimul rațiunii, reflexiei și observației interiorizate, individualizate, aduse la stadiul marii intimități, întoarsă asupra sa însăși, oarecum autarhică și fără îndoială întemeiată, în primul rînd, pe capacități autonome de investigație. Ceea ce vrea să spună că, și în materie de literatură, spiritul critic procedează, ca peste tot de altfel, într-un stil pur experimental, plecînd de la observații și date controlate, autentice, pe care i le procură în mod direct opera și numai opera. Pentru spiritul critic primatul neviciat al textului reprezintă și din acest motiv o axiomă.

6. A recunoaște numai adevărul, înseamnă a supune analizei conținutul și tehnica descoperirii sale, a-l deosebi de eroare și falsitate, a-l delimita cu precizie de neadevăr. Întreg mecanismul spiritului critic tinde spre această atitudine: disocierea, discriminarea, selecția albului de negru. Esența spiritului critic este prin excelență ambiguă: el implică în

mod obligator o alegere, o opțiune, în numele unei valori universale, care este rațiunea. Ceea ce are drept urmare o permanentă „fisiune” a formulelor date, în tensiunea căreia erorile de gândire și limbaj, locurile comune, ideile tradiționale, definițiile necontrolate, etc. se destramă, se despart. Prin polarizare spre cei doi poli ai erorii și ai adevărului. Spiritul critic își face o vocație și o voluptate din risipirea confuziilor, decuplarea vechilor idei, ruperea raporturilor de obișnuință, a asociațiilor tradiționale, pur conformiste, perpetuate prin simplă rutină. Este ceea ce Rémy de Gourmont, eseist și critic fin, căzut pe nedrept în uitare, numea *la dissociation des idées* (*La culture de idées*, 1909), metodă decisivă, a cărei utilitate, în deosebi în critica literară, este dublă:

a) Grație puterii sale de discernământ, spiritul critic poate distinge, în masa produselor literare, între operele izbutite și ratate, defini ceea ce este execrabil, fals, slab sau mediocru în literatură. A deosebi frumosul de urât, reușitul de neizbutit, devine în felul acesta perfect posibil. Este însăși condiția de bază a valorificării, etapa decisivă a oricărui act critic. De aici rezultă, încă odată, că momentul valorificării nu constituie o atitudine facultativă și neglijabilă a criticii literare, ci de fapt însăși rațiunea sa de a fi. Critică înseamnă, la nivelul său primordial, judecată, alegere, arbitraj, estimație, verdict. Cine nu asimilează un adevăr atât de elementar, etimologic am spune (cuvântul vine de la grecescul *crino* - a judeca), poate fi, admitem, un spirit foarte inteligent, un eseist sclipitor (este cazul multor „critici noi”, îndeosebi francezi). Nu însă și un critic autentic, în plenitudinea cuvântului.

b) În același timp, spiritul de *distinguo* de care vorbea și John Locke (*Essay...*, II, XI, § 1) - noțiunea a suferit o vulgarizare jurnalistică - intervine cu aceeași eficacitate și în câmpul conceptelor estetice, în interiorul cărora începe să opereze disociații la fel de radicale, nu mai puțin determinante pentru dezvoltarea criticii literare. Faptul că ideea de artă a putut fi separată de non-artă - distincție capitală – lui, în esență, i se datorește. După cum, diferențierea limpede a noțiunilor de frumos, artă și literatură, de acelea de logic, util sau moral (pentru a aminti doar câteva confuzii curente), tot meritul său este. Spiritul critic apare și moare ca dușman declarat al confuziei de planuri, amestecului punctelor de vedere, promiscuității criteriilor, nu numai în critica literară. Această luptă, uneori disperată, ține de un mare eroism intelectual. Acțiunea sa, chiar în sinusoidă și cu multe reverse, constituie un element hotărâtor al progresului spiritual al umanității.

7. Adevărul nu se distinge numai de eroare, precum valoarea de non-valoare și perfecțiunea de imperfecțiune, etc. El este direct ostil erorii, așa cum valoarea se opune deschis non-valorii și perfecțiunea imperfecțiunii. Spiritul critic, care prezidează la toate aceste disocieri fundamentale, introduce în interiorul lor și un element de ostilitate ireductibilă. El dă naștere la antagonisme, produce contradicții, determină incompatibilități și negații reciproce, radicale. Acest aspect negativ, tăios, polemic, efervescent, chiar turbulent al spiritului critic, este cel mai „popular” și mai iritant dintre toate și, în orice caz, cel care izbește cel mai violent prejudecățile și sensibilitățile contemporane. Pentru cei mai mulți, și azi, spiritul critic se confundă cu judecata defavorabilă, cu fronda impertinentă, cu atitudinea de negație și de respingere brutală. Sau - și mai frecvent - cu simpla nemulțumire iritată, denigrare, „șicană” și „bîrfeală”.

a) Toate acestea sînt formele elementare, primare, uneori chiar primitive al spiritului critic de totdeauna, a cărui degradare este inevitabilă. Negația odată pusă în mișcare, ea începe să răscolească toate inhibițiile și refulările umane, să se elibereze de toate dresajele și cenzurile sociale, compresiunea îndelungată răzbunîndu-se în anihilare generalizată. Și în acest domeniu se pot distinge o serie întregă de trepte și nuanțe, de la fluieratul în sala de spectacole, „aperitivul spiritului critic”, cum îi spune T. Arghezi (*Tablete de cronicar*), pînă la parodie, pamflet, diatribă și teorii nihiliste. O fenomenologie morală a spiritului critic (unele elemente pot fi culese din Teofrast, B. Gracián, La Rochefoucaud, La Bruyère etc.) ar fi de întreprins. Propunem tema caracterologiei contemporane.

b) Dintre toate aspectele criticiste, fundamentală este însă negația stimulatorie, fecundă, efectiv progresistă, inconformismul incitat la gîndire și faptă, insatisfacția idealistă, deschizătoare de noi perspective, de esența și tradiția cea mai bună a spiritului critic, a cărui adevărată competență o au numai o anume speță de „tehnicieni”. Pierre Bayle, unul din pionierii consacrați ai metodei, pune punctul pe i, în *Continuation des pensées diverses... à l'occasion de la comète*, § X (*Oeuvres diverses*, A La Haye, 1737, T. III): „... Defectele nu se dezvăluie decît omului de meserie, sau cititorilor care le caută cu spirit critic”.

c) Acești experți metodici, disciplinați și antrenați ai spiritului critic sînt – prin excelență – criticii. Mentalitatea lor nu este negativistă, ci – măcar în intenție – profund creatoare. Poziția lor

rămîne eminent pozitivă, deoarece, atunci cînd resping o lucrare, ei știu cum ar trebui scrisă, pentru a le da satisfacție. Deosebirea dintre critic și criticastru aceasta este. Spiritul critic este deci în egală măsură distructiv și potențial, virtual creator. Și chiar dacă trecerea la act nu s-ar produce niciodată, prin simplul fapt al indicării unei soluții, precedată de înlăturarea obstacolelor care-i stau în cale, contribuția sa pre-constructivă devine nu mai puțin eminentă. A curăți terenul, a elimina piedicile din calea dreptei valorificări a operei, a îndepărta prejudecățile și erorile legate de definiția frumosului și a literaturii, a combate ierarhiile și principiile greșite, acestea sînt acțiuni esențiale, indispensabile, care n-ar fi cu puțință, fără existența și intervenția directă a spiritului critic. Ce este mai constructiv? A ridica o clădire nouă și solidă, sau a dărîma o magherniță insalubră? Și una și alta reprezintă inițiative la fel de utile, întrucît o lucrare nu este posibilă fără cealaltă. Spiritul critic dovedește că negația și afirmația stau într-o relație dialectică desăvîrșită, reciproc implicate. Dar acest fapt nu sterilizează eficiența critică, întrucît direcțiile sale de atac reprezintă, din punctul său de vedere, tot atîtea posibilități de afirmare și de consolidare. De pe urma aplicațiilor sale negative, critica a cîștigat și beneficiază, în continuare, în cea mai largă măsură. De unde și încheierea că lista paraziților spiritului critic se confundă, de fapt, cu aceea a dușmanilor de totdeauna a oricărei critici.

8. Ea are de luptat, în primul rînd, cu prestigiul dogmelor de orice tip, de sub jugul cărora spiritul critic se emancipează cu energie. La început, „libertinii” contestau doctrinele recunoscute și impuse de biserică (imaculata concepțiune, profeții, miracolele etc.), un bun citat fiindu-ne oferit tot de Samuil Micu, iluminist și totuși călugăr la Blaj, ce-i drept... demisionar (*Loghica*, p. 172) : „Numai lucrurile cele ce s-au întîmplat trebuie a le crede, iară nu dogmele, care cu dovedire și cu arătare trebuie să se întărească”.

Urmează principiile vechiului regim feudal (monarhia de drept divin, privilegiile aristocrației), ceea ce ne preocupă acum sînt dogmele literare, întemeiate sub prestigiul lui Aristotel în Renaștere, puse tot mai deschis în discuție din perioada faimoasei „Querelle des anciens et des modernes”. Norma imitației, unitățile tragediei, *la bienséance*, sînt printre cele mai cunoscute, cu efecte nefaste cel puțin în două mari direcții. Dogmatizarea modelelor antice este resimțită tot mai acut ca o frînă a creației, pe care „geniul” începe s-o respingă.

Procesul se încheie prin triumful revoluției romantice. Dar încă din secolul al XVIII-lea, supunerea la reguli nu mai este acceptată fără proteste. Voltaire elogiază ostentativ „les belles fautes du génie”. Marmontel (luăm un exemplu dintr-o sută) neagă pe față conformismul literar al creatorului, invitat la insurecție (art. *Critique* în *Eléments de littérature, Oeuvres complètes*, Paris, 1787, T. VI, p 268). Geniile „n-au dobândit dreptul de a comanda decât prin faptul că n-au ascultat. În literatură se petrece cu totul altfel decât în politică: talentul care simte nevoia să asculte de legi nu le va da niciodată”.

Creatorul rămîne propriul său legislator. El se supune doar normei creației sale. Dar fără colaborarea spiritului critic, respingerea dogmelor stînjitoare nu este posibilă. De unde a doua urmare: somarea criticilor de a nu mai impune nici un fel de reguli și modele scriitorilor: „Criticul superior lasă geniului o totală libertate: el nu-i cere decât mari creații, încurajîndu-l să le producă. În schimb, criticul subaltern îl supune jugului regulelor; necerîndu-i-se decât exactitate, scriitorul nu va răspunde decât printr-o supunere lipsită de căldură și printr-o imitație servilă”.

În linii generale, atitudinea literară antidogmatică s-a dezvoltat pînă azi în aceleași sensuri. Creatorul refuză normele, iar criticul renunță, sau nu mai acceptă a le impune. El se află într-o permanentă stare de ostilitate față de clișee, șabloane, scheme, poncife, rutină, anchilozare și sclerizare a gustului. Spiritul critic echivalează, în orice împrejurare, cu anticonformismul pozitiv în literatură, cu alungarea oricărui gen de canoane.

În *Iașul literar*, XIX, nr. 1, 1968, p. 67-71.

SPIRITUL CRITIC (II)

9. O dată cu prăbușirea dogmelor este surpat și principiul autorității care le susține. Anti-dogmatismul de orice speță traduce o criză declarată a ideii de autoritate. Orice carență a autorității perimate reprezintă a victorie a spiritului critic, a cugetării libere: „Adevărul, nu autoritatea” este principiul de ordine al unor „libertini”, reluat cu mare patos intelectual de iluminiști, a căror „filozofie” începe „să arunce

jugul autorității”, după formula lui Diderot (art. *Encyclopédie*, *Oeuvres complètes*, Paris, 1876, T. XIV, p. 475) și a multor alora. Esențial pentru un ideolog al secolului al XVIII-lea - atitudine adoptată de întreaga cercetare științifică modernă - este „să cîntărească autoritățile”, să „le compare între ele”, să „le supună tribunalului rațiunii”. Întrucît însuși spiritul critic recomandă întoarcerea la izvoare, a cita în special teoreticienii de bază ai spiritului critic, care sînt iluminiștii, devine cu totul firesc. Vom aminti deci că principiile amintite mai sus aparțin lui Condorcet (*Tableau historique du progrès de l'esprit humain*, 3e éd., Paris, 1823, p. 256). În afară de necesitățile sale sistematice și strict documentare, *Dicționarul* oferă, și această plăcere de a consulta cărți vechi și fundamentale, pe care azi, dintr-o cauză sau alta, nu le mai deschide nimeni.

a) Autoritatea își transmite puterea de a se face ascultată pe căi legale sau cutumiare, oficiale sau particulare, scrise sau orale. Forma sa consacrată este îndeosebi aceea a textului de bază, sacru sau profan, a cărui autoritate este întărită de gradul său înalt de autenticitate, fidelitate, unitate, verosimilitate. Este ceea ce spiritul critic, devenit exegeză și filologie, începe să cerceteze, să trieze, să conteste. Primul său cîmp de activitate a fost, firește, analiza textelor biblice, recunoscute a nu mai fi infailibile. Tradiția manuscriselor este pusă la îndoială. Erudiția descoperă tot mai multe erori de lecțiune. Și rezultatul duce la constituirea unei adevărate critici sacre, biblice, anticipată de Bacon, Grotius, Spinoza, al cărui monument tipic este opera lui Richard Simon, *Histoire critique du Vieux Testament* (1678). Sub influența protestantismului, aceste cercetări, foarte atente la interpolări, corupții și alterări de sens, au luat o mare amploare. Principiile criticii moderne de text, ale „ediției critice”, decurg din aceeași atitudine criticistă, pentru care autoritatea unui text nesigur este cu desăvîrșire inacceptabilă.

b) Deosebit de fecund se dovedește spiritul critic mai ales în domeniul laic, unde examenul autorității izvoarelor istorice a devenit o necesitate fundamentală a cercetării științifice. Se numește „izvor istoric” un document a cărui autoritate a fost verificată și acceptată numai în baza unei analize interne și externe, cu excluderea oricărei parțialități și omisiuni. Mărturiile îndoielnice sau false, documentele suspecte sau trucate, afirmațiile neatestate, ipotezele fanteziste, construcțiile în aer pe bază de... sibile, profeții, comete și oracole (exemple extreme), care excitau verva și logica lui Pierre Bayle (*Pensées... à l'occasion de la Comète qui a parut au mois de décembre 1680*, 1683)

și a lui Fontenelle (*Histoire des Oracles*, 1686), urmează a fi respinse cu toate obiecțiile și ironiile de rigoare. Mărturia suspectă, neverosimilă, neconfirmată, inexactă, nu poate face autoritate. Confirmarea sa vine numai în urma a ceea ce Pierre Bayle numește „singura putere a unui examen judicios” asupra tuturor datelor în discuție.

c) Puțin cunoscut este faptul că și aceste manifestări tipice de criticism au o tradiție românească mai veche decât se bănuiește. Un anume bun simț empiric, natural, și chiar oarecare scrupule istorice au existat desigur și la cronicari, care, precum Grigore Ureche, „cercau” știrile, „ca să nu mă aflu scriitoriu de cuvinte deșarte, ce de dreptate”. Adevăratul spirit critic apare însă abia o dată cu ideea de îndoială sistematică și de metodă. El este produsul unei alte structuri intelectuale, care aparține iluminismului, mai întâi ardelean, care face pe Samuil Micu să descopere noțiunea de „erminie”, de ermeneutică, aplicabilă studiului scrierilor „dogmaticești” și „istoricești”, „când vrei să judeci și să alegi scrisoarea cea istoricească” (*Loghica...* p. 184-135).

Și mai interesant este cazul lui Ghe. Șincai. Acesta nu numai că are lămurită (la nivelul epocii) ideea de critică, pe care o numește cu termenul său propriu (se pare că el o folosește la noi pentru întâia oară), dar o și aplică în cazuri precise, discutând în *Cronica* sa diferiți autori: „Luccari iaste necritic și anahronist”, „diplomatul sau hrisovul acesta împotriva căruia numai acela va grăi, carele nu scrie critica” (Buc, 1886, I, p. 467, 520). Există deci o disciplină științifică, pe nume „critica”, prin care se pot elimina erorile istorice. Cine n-o profesează cade în neadevăruri și anacronisme. Este, cu alte cuvinte, un autor „necritic”, neștiințific.

Limpede formulată, cu implicații metodologice precise și cu aplicații la aceeași sferă istorică, noțiunea de critică poate fi regăsită și la Petru Maior. El știe de „meșteșugul criticii”, pe care-l pune în mișcare în *Istoria pentru începutul Românilor în Dacia*, (Buda, 1834), combătând pe notarul anonim al regelui Bela al IV-lea: „După canoanele critice, întru acelea ce scrie notariul spre mare lauda Ungurilor sau spre mișcarea altor neamuri, nu poate să i se creadă” (V. § 1).

„De unde de au vîrît din capul său notariul cuvintele aceale micșorătoare de mărirea românilor, după canoanele critice, nu se poate crede Preasfinției sale” (V, § 5)...

Critica presupune prin urmare o tehnică anumită, un „meșteșug”, care constă din cunoașterea și aplicarea de la caz la caz a

unor „canoane”. Ea are reguli precise, disciplina sa științifică fiind singura în măsură să ofere certitudinea adevărului. Nerespectarea „canoanelor” duce la eroare și la îndoială, la scepticism istoric, conștiință foarte vie la Petru Maior, incredul nu o dată: „Nu se poate crede Preasfinției sale”.

Au existat totdeauna, cum declară și Budai-Deleanu despre sine, români cu „gură mare”, critici orali, primitivi, din pură impulsivitate, precum și poeți a căror muză „cîte o dată-i prea cîrtoare” (VII, 14). Pînă aici nimic excepțional și semnificativ. Dar Budai-Deleanu își așează *Țiganiada* în mod deschis sub semnul criticii: „S-află într-însa și critică, pentru a carii dreaptă înțelegere te poftesc s-adaugi oarecare luări aminte”, („Epistolie închinătoare”). În cazul acesta perspectiva se schimbă. Ea implică o aptitudine critică analoagă din partea cititorului, invitat să adopte în fața textului o atitudine specializată, am spune profesionalizată. Este însăși conștiința criticii literare, exprimată cu mare anticipație, într-o formă embrionară la o fază cînd această preocupare, în cultura noastră, nici nu exista.

De altfel, pentru multă vreme, pînă la Maiorescu inclusiv, aplicațiile spiritului critic se vor menține, de predilecție, în sfera culturală. Ceea ce nu exclude deloc subminarea principiului autorității, dimpotrivă D. Țichindeal, încă de la începutul secolului trecut, invită să nu credem pe cuvînt nici un autor și nici o carte *Adunare de lucruri moralicești...* Buda, 1808, *Către cetitoriu*: „Procetește-o cu atenție, judecă, nu te îndestula numai cu aceia ce ți se spune, că iasă frumoasă și înțeleaptă carte; ci cearcă, cetește-o cu bună luare de seamă, de vezi iaste așa precum ți se spune, că nu-s toate de folos, dacă te vei îndestula cu laudele ce coprinde cartea aciasta și nu cu mijlocirea cetirii nu vei fi încredințat.”

Această propoziție, pusă pe hîrtie în 1808, scoboară cu decenii limita apariției teoretizate a spiritului critic românesc, fiind - fără îndoială - cel dintîi mic „manifest” în materie, de o formulare cu nimic mai prejos decît a lui Al. Russo și a celorlalți autori citați de G. Ibrăileanu, în *Spiritul critic în cultura românească* (1909). Ba, s-ar putea spune, că definiția lui D. Țichindeal sună mai „principal” decît la mulți alți autori ai epocii.

d) În domeniul strict al criticii literare, refuzul „autorității” nu se traduce prin rezerve mentale și neîncredere principială față de text, ci printr-un scepticism declarat față de verdicte, judecăți, opinii

anterioare, de largă circulație. Ceea ce spiritul critic nu acceptă în nici o împrejurare este îndeosebi ideea magistraturii infailibile, mandarinatul critic (de obicei de catedră), infatuarea lui *magister dixit*, vidul solmen, sentențios și doctoral, specie eternă, cu genealogie bogată. Critica nu recunoaște nici un privilegiu personal al acuității judecății estetice, ea simte nevoia să se convingă singură de valoarea unui autor. De aici vine și nepăsarea sa, mai totdeauna desăvârșită, la referințe, trimiteri și „bibliografie”. Adevăratul spirit critic nu-și împănăază pagina cu citate de „autoritate” (semn sigur de complex de inferioritate), ci are ambiția ca opinia sa să devină ea și numai ea autoritate în materie. Căci tendința instinctivă a spiritului critic este să opereze un transfer de autoritate în favoarea sa. În locul autorității unui text sau a unei judecăți prestabilite, el urmărește să substituie punctul său de vedere reformativ. Spiritul critic confiscă principiul autorității, pentru a-l răsturna și reconstitui pe baze noi, proprii și verificate.

10. Criza ideii de autoritate atrage după sine și pe aceea de tradiție negativă. Spiritul critic este anticonformist și deci antitraditionalist prin definiție. El combate mușcăirea, osificarea, sclerozarea, stagnarea ostilă regenerării și progresului. În fața sa, argumentul „vechimii” nu are nici o valoare. O eroare repetată de o mie de ani tot eroare rămîne. Și cu cît tradiția este mai veche, mai originară și aparent mai bine consolidată, cu atît ea devine mai suspectă, mai dubioasă. Cazul tipic rămîne acela al miturilor, legendelor și al altor fantome de vînzare, luate sub beneficiu de inventar încă din antichitate. Semne de scepticism critic înfîlmim la Herodot (II, 57, 143), Tit Liviu (VIII, VI), la Plutarh, Lucian etc. Firește, este vorba de reacțiunea unei elite intelectuale foarte restrînsă, dar totdeauna spiritul critic a fost, în definitiv, expresia unei minorități inteligente. Reticent la tradițiile orale, la cîntecele bătrînești („foarte slab lucru iaste și primejdie de a le crede”) la „minciuni și basme” se arată și Stolnicul Constantin Cantacuzino, în *Predoslovia la Istoria Țării Românești*, text de factură umanistă. Credulitatea și mistagogia n-au fost însă prin aceasta înfrînte.

a) Ceea ce spiritul critic neagă tradiției șubrede este, în special, calitatea sa documentară, valoarea sa de instrument de cunoaștere. În baza tradiției se pot construi ipoteze, nu certitudini, aproximații nu precizii. Chiar dacă folclorul ar închide o întregă arhetipologie a umanității, metoda de detectare a arhetipurilor, încă nu bine pusă la punct, nu va oferi (în cazul cel mai bun) decît scheme,

cadre și tipologii foarte generale. Or, esența discriminatoare a spiritului critic lucrează totdeauna ad rem. Ea vrea să știe dacă, într-o anume împrejurare, s-a produs sau nu un anume eveniment, care nu poate fi confundat cu un altul. Tradiția și arhetipologia este categorială, spiritul critic este particularizant. El individualizează cunoașterea, n-o subsu-mează, n-o reduce la unitate. Ori de câte ori investigația sa înaintează, ca să spunem astfel, regresiv, spiritul critic se lovește în mod inevitabil de aproximativ, nebulos, impalpabil și incertitudine. Vechile formule ale lui Vico, atunci cînd discută „problema homerică”, revin mereu în memorie: „muzeu al credulității”, „bibliotecă a imposturii”, „vane opinii” (*Scienza nuova*, XVI). Ele sînt însăși definiția tradiției istorice neîntemeiate, a mitologiei de orice speță, a hibelor de clacă, „din bătrîni” etc. De unde și un anume scepticism istoric: este mult mai riscant să scrii despre trecut decît despre prezent (Montaigne, *Essais*, I, Ch. XX).

b) Cum se formează o „tradiție” demonstrează foarte bine orice analiză lucidă: un eveniment se produce undeva, fără martori direcți și serioși. Contemporanii înregistrează un zvon. Acesta se amplifică, se deformează prin circulație orală. Nimeni nu stă să-l verifice. Mijloacele lipsesc. O dată admis, devine incomod, chiar riscant, a dovedi o altă opinie. Comoditatea, lenea intelectuală, conformismul, spiritul de imitație, constrîngerea socială, lașitatea intervin. Și astfel, legenda începe să se lătească, să se transmită din tată în fiu, din generație în generație. Vezi povestea copilului cu un dinte de aur, analizată savuros de Fontenelle, a „adevărurilor” enunțate și impuse de personalități influente, denunțate de Bayle (*Pensées*, § VIII: *De l'autorité de la tradition*). Nu există tradiție de această speță, care să nu se fi impus decît prin preluare fără control, printr-o mare docilitate și absență a cenzurii intelectuale.

c) Rezultă de aici că spiritul critic își face o specialitate din demitizare și demistificare. Toți iluminiștii (și spiritul critic este „iluminist” prin vocație) nu urmăresc altceva decît să demaște impostura, să alunge „orbirea”, să „deschidă ochii” naivilor. Expresia *detromper* apare mereu la Montesquieu, Voltaire, la toți. Spiritul critic nu crede în „povești” și „fabule”, el este eminamente lucid. Din care cauză o anume sterilitate interioară îl pîndește. Marele patos, sublimul, avîntul romantic al imaginației îi sînt aproape totdeauna refuzate. Dar ceea ce el oferă în schimb merită din plin tăierea aripilor și

dezumflarea baloanelor de gumă. Căci în timp ce romantismul se compune, statistic vorbind, dintr-un grăunte de autenticitate sublimă, și din infinit mai mult cabotinism, stridență și verbalism gol, spiritul critic introduce, cel puțin, un principiu de adevăr, luciditate, ordine, sobrietate și certitudine, „sublim” și el, în felul său. Nu este vorba de a face, în niciun fel, elogiul filistinului și al „bunului simț” plat, opus triumfător „geniului”. Ci numai de o sfântă oroare de impostură, falsitate, neverosimil, himeră, grotesc și extravagant, virtuți, pseudo-”romantice”, care abundă. Misticii, mistagogii, exaltați, iraționaliști de duzină au și ei toate motivele să fie nemulțumiți de existența spiritului critic.

d) Demistificarea găsește mai ales în literatură un câmp vast și fecund de operații. Ce este altceva critica literară decît o demistificare continuă? Ea îndepărtează de pe trupul literaturii sensurile eronate, semnificațiile abuzive, judecățile tradiționale, automatismele de gîndire, superstițiile estetice, rutina, prestigiul normelor perimate. Pe scurt, o întregă mitologie parazitară, pe care literatura și-o creează singură, pînă la asfixie. Tot ce reprezintă prejudecata academică și clasicizantă, cod inviolabil, ierarhii unse în eternitate, spiritul critic vine să repună în discuție sau să nege. Temperamentul său este oarecum „avangardist”, adept al teoriei „mutației” valorilor în orice caz. Și, mai presus de orice, inspirator al „criticii criticii”. Opinia constituită, tradițională, despre un autor nu este în mod obligator și cea mai autorizată. Uneori, dimpotrivă, se dovedește chiar cea mai falsă. Vezi, multă vreme, cazul lui Baudelaire, al lui Macedonski la noi etc.

11. În egală măsură, spiritul critic respinge în principiu, și argumentul sociologic al majorității. Opinia îmbrățișată de un grup oarecare nu devine numai prin acest simplu fapt și bine întemeiată. Ea poate să coincidă cu adevărul - fenomenul se verifică adesea - dar nu totdeauna și nu în mod obligator. Judecata literară, căci despre ea este vorba, nu iese consolidată și nu se impune niciodată numai prin sufragii majoritare sau unanime. De altfel, nimeni nici n-a pretins vreodată cu seriozitate că valoarea unei cărți se pune la vot, că examenul critic specializat poate fi înlocuit prin sondaje, plebiscite și anchete de tip „Gallup”. Existența unor curente de opinie în favoarea unui scriitor sau a unei formule literare nu obligă în nici un fel spiritul critic, refractar supunerii necondiționate la presiunile colective, la verdictele plebiscitare. Principiul său de orientare nu este cantitativ, ci calitativ; nu al pluralității vocilor, ci al competenței; nu al numărului, ci

al greutății opiniilor. O serie de titluri din Pierre Bayle fixează lapidar tocmai această doctrină: „Nu trebuie să judecăm în filozofie după mulțimea vocilor” (*Pensées...* § XLIII), „Mulțimea celor ce aprobă nu este un semn de adevăr” (*Continuation...* § IV), etc. Dintre toate disociațiile critice, separarea adevărului de opinia comună, adesea eronată în materie literară, constituie una din exemplificările cele mai specifice.

Cînd specialiștii sînt de acord asupra unei soluții, profanii - oricît de numeroși ar fi - trebuie să se supună. Cînd specialiștii nu sînt de acord, majoritatea spiritelor necompetente nu este îndreptățită să se pronunțe în nici un fel. Cînd specialiștii nu-și pun măcar problema, laicii vor trage de aici concluzia că problema care-i preocupă, de fapt, nici nu există. Acesta este catehismul scepticismului modern, de la Bayle la Bertrand Russell, important în critica literară prin faptul că recunoaște în mod deschis prestigiul competenței verificate, al judecăților de autoritate, în fața oricîtor cronici umflate, de altă părere. Dreptatea - istoria literară o dovedește - este totdeauna de partea celor „doisprezece oameni fini care formează conștiința estetică a unei epoci” (G. Călinescu, *Ist. Lit. Rom.*, 1941, p. 602). Se cunosc numeroase cazuri de opinii literare, profund singulare și deci scandaloase pentru contemporani, confirmate punct cu punct de posteritate. Stendhal își dedică romanul *La Chartreuse de Parme* – to the happy few „puținilor fericiți”, în stare a-1 înțelege. Adevăratul critic aspiră a se număra numai printre aceștia. El nu se lasă contaminat, pe cît este omenește posibil, de stările de mulțumire.

12. Manifestările lor tipice, în ordinea literară, sînt fenomenele entuziasmului gregar - succesul, reputația și gloria - pe care spiritul critic vine să le contrazică în mod radical, de unde și profunda ostilitate ce-l înconjoară. El confruntă în permanență criteriul colectiv cu cel individual, afectiv cu cel rațional, valorile de circulație cu cele de durată, publicitatea cu substanța, trăgînd mereu concluziile sale. Se înțelege de la sine că spiritul critic este incompatibil cu fenomenul modei, al gustului zilei, al judecăților bombastice, superlative („Cel mai controversat dramaturg al timpului și, poate cel mai mare de la Shakespeare (s. n.), Eugen Ionescu”, *Tribuna*, 7 sept. 1967). Gloriile efemere, de contrabandă, lansările spectaculoase, pe bază de grupări interesante și combinații de culise, „consacrările” reciproce etc, îi sînt la fel de suspecte. Concluzia sa permanentă este aceasta: nimic mai relativ și mai trecător decît aplauzele la scenă deschisă, notițele de reclamă și

ovațiile între două reprize. Entuziasmul este o boală molipsitoare care trece repede. Spiritul critic constituie vaccinul său preventiv.

13. Nu trebuie să înțelegem de aici că toate aceste virtuți negative nu cad și ele sub critică, ori de câte ori critica devine criticism - excesiv, inoportun, străin de adevăratele necesități ale momentului literar și istoric - degenerat în spirit sistematic de negație. Nimic mai steril decât ostilitatea permanentă, pornire spre denigrare, șicana meschină, umoarea plină de acreală a afitor criticaștri invidioși, puși numai pe căutat nod în papură. Nimic mai jalnic decât acest pseudo-criticism înveninat, distructiv, paralizant și imoral din orice parte l-am privi. „Plăcerea de a critica - observă și La Bruyère (*Des ouvrages de l'esprit*, 20) ne împiedică să fim puternic mișcați de lucruri frumoase”. Emoția estetică suferă o gravă inhibiție. Elanul liric, avîntul imaginației, marile construcții speculative, cărora luciditatea excesivă le toarnă plumb în aripi, la fel. Iubirea suspendă spiritul critic și invers. „Cînd cineva începe să vadă greșeala cuiva - spunea și Macedonski pe bună dreptate - nu-l mai iubește”. Max Scheler va demonstra același adevăr în *Natur und Wesen der Sympathie*. O scrisoare de dragoste poate fi impresionantă chiar dacă ar fi plină de greșeli de stil și ortografie. Luciditatea radicală dezumanizează, alungă vibrația și căldura interioară. Evocarea continuă a spectrului ridicolului usucă orice pornire generoasă, expansivă. Alarmarea permanentă a amorului propriu crispează. Controlul și autocontrolul mecanic, devenit dresaj, prefăce individul într-o ființă abstractă, rigidă și neconstructivă. El va putea descoperi eroarea, dar nu va avea curaj să pună în loc adevărul. Va putea și eventual de ce o carte nu este bună, dar nu va risca s-o facă mai bună.

14. Ceea ce am numit ambiguitatea sau duplicitatea spiritului critic iese acum și mai limpede la lumină. Hipertrofia criticistă exprimă exacerbaria laturei sale negative, calitate devenită defect prin exces. Construcția prin negație (disocierea valorilor, antidogmatism, antiautoritarism estetic etc.) nu poate însă ascunde, ba, dimpotrivă, scoate și mai mult în relief, virtuțile pur constructive ale spiritului critic, implicate în însuși actul recunoașterii valorii, al distingerii sale de non-valoare. Cum spunea și Al. Russo în *Cugetări* (1855): „Critica e dritul obștesc de a adevări calitatea mărfii”, pusă mai bine sub observație prin chiar operația „adeveririi”, adică a confirmării și a definirii sale. În același timp, spiritul critic își face simțită prezența chiar în modul de producere a acestei valori, prin colaborare activă la întregul său proces

de creație. De unde două noi categorii de observații, esențiale pentru orice act de critică literară:

a) Fără intervenția spiritului critic obiectul literar nu poate fi niciodată recunoscut și cuprins în dimensiunile și structura sa exactă. Critica îl delimitează de contexte, îi verifică unitatea și coerența internă, descoperă posibilele sale fisuri și contradicții, îl pregătește printr-o întreagă exegeză pentru o cât mai dreaptă percepție și definiție a individualității și originalității sale. Spiritul critic operează reducății la esențial, reține nuanțele specifice, distinge părțile componente de totalitate, stimulează adevărata înțelegere a operei. Flexibil, mobil, comprehensiv, lipsit de prejudecăți, dezinteresat, el este în măsură să reflecte cel mai bine și mai complet esența operei, din multiple unghiuri și puncte de vedere.

Acest aspect este, poate, cel mai fecund, dintre toate. Analitic, antidogmatic, antitraditionalist și anticonformist prin definiție, spiritul critic produce, prin însăși esența sa, noi interpretări, în serie infinită. Cu alte cuvinte, el se dovedește a fi un mare propulsor de semnificații deschise, un generator de polisemie, un adversar ireductibil al sensului unic, rigid și definitiv al operei literare. O dată cu spiritul critic apare și posibilitatea pluralității perspectivelor, a înțelesurilor multiple. Orice negare sau zguduire a definiției date, unilaterale, are drept urmare punerea în libertate a mai multor semnificații posibile. O întreagă direcție în critica actuală speculează pînă la refuz asupra polivalenței literare. Dar n-a existat spirit critic, din antichitate și pînă astăzi, care să nu fi făcut, în esență, aceeași observație, dînd și unele liste de sensuri posibile. Sf. Augustin recunoștea în *Confesiunile* sale (XII, 12) că se pot scoate mai multe sensuri din evanghelii. Dante, în *Convivio* (11,1) distinge patru „sensi” posibile ale oricărui text literar: literal, alegoric, moral și anagoric, sau „suprasensul”, revelator de adevăruri transcendente. Spinoza, în *Tratatul teologico-politic* (VII, II), identifică și el un sens literal și unul metaforic al textului biblic, etc. Critica înseamnă disociație, polivalență semantică și deci o mare varietate de interpretări și opinii literare.

b) Acesta ar fi drumul spiritului critic din afară spre interiorul operei. Dar el acționează, cu o energie poate și mai mare, chiar în intimitatea operei, unde participă la însuși procesul de elaborare, ca parte consubstanțială și imanentă a sa. La adevăratul creator, concepția artistică prezintă o autocritică permanentă. El se corectează, se reface,

revine, explorează diferite variante, alege una, apoi alta, pînă ajunge la clarificarea deplină a proiectului său artistic. Nu există creator la care să nu apară și să nu lucreze această conștiință critică internă, mai mult sau mai puțin precisă, a propriei sale opere. Observația n-au făcut-o înfii critici și esteticieni, ci scriitorii înșiși. Cînd clasicii cereau gust, bun gust, ei implicit și-l impuneau, în mod critic, propriei lor opere. Dintre moderni, Flaubert și Valéry reprezintă cazuri absolut tipice. Notabile sînt mai ales mărturiile unor scriitori-critici, precum Oscar Wilde, sau T. S. Eliot, autori de butade și reflexii deosebit de pertinente: „Imaginația imită, spiritul critic creează”. Sau: „În cadrul muncii creatoare însăși” critica joacă un rol de o „importanță capitală”. Ea „cerne, combină, construiește, curăță, corectează, verifică”. Un „poet” dublat de un critic, iată definiția creatorului. Toate teoriile privitoare la identitatea gust-geniu (Croce), la con-genialitatea criticului și a creatorului, și deci la funcția creatoare a criticii literare, au ca punct de plecare tocmai acest criticism congenital al creației. El a fost bine definit, în repetate rînduri, și de G. Călinescu (*Critică și creație în Viața Românească*, 4, 1958), pentru care „critica începe odată cu actul de creație” (*Disociații în Secolul 20*, 6, 1965). Ne amintim și de un aforism postum al lui Lucian Blaga despre „talent” și „autocritică”: „Foarte rar ar trebui să se vorbească despre „talentul inegal” al unui autor; inegală este aproape totdeauna numai autocritica sa”.

c) Mecanismul judecății de valoare, spre care tinde orice act critic, poate fi în felul acesta și mai bine înțeles. Ea este produsul unei confruntări între viziunea creatoare a criticului și rezultatul lecturii sale, prin substituirea creației ipotetice, potențiale, creației date. În fața operei, criticul imaginează, raționează și trage concluziile, ca și cum el ar vorbi în locul autorului. Pe marginea cărții, criticul construiește propria sa versiune, pe care apoi o raportează la datele obiective ale lucrării. El ar fi scris-o într-un anume mod. Autorul se identifică sau se apropie de varianta sa ipotetică? Verdictul este pozitiv. Contrar, va fi negativ. Mă identific sau mă despart de o carte și atunci ader la ea, sau o resping, judecata literară anticipă creația, o precede, o întrezărește, o recrează imaginar și în funcție de aceste coordonate decide. Iată de ce este foarte mult adevăr în următorul cuvînt de spirit: cînd vreau să citesc o carte bună n-am decît o singură soluție: s-o scriu eu însumi.

În *Iașul literar*, XIX, nr. 2, 1968, p. 47-53.

STRUCTURA (I)

De obicei, ideile literare la modă sînt pe bună dreptate suspecte de conformism, de o anume superficialitate și de mult entuziasm necontrolat. Nu acesta este cazul solidei idei de *structură*, concept mult mai vechi decît termenul propriu-zis, și acela pluricentenar, de vreme ce atestarea sa poate fi urmărită încă de la începutul secolului al XVII-lea (art. *Structure*, în *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex. Preminger, Princeton University Press, 1965, p. 812).

Într-un sens, avem de a face cu unul din cele mai răspîndite și verificate principii literare, deoarece el absoarbe în substanța sa o serie întregă de alte noțiuni foarte apropiate, cu care în parte se și confundă, uneori pînă la sinonimie: unitate, formă, formă internă, organism, realități literare obiective, unele de primă evidență. Numai un neinformant poate avea în fața noțiunii de „structură”, categorie care depășește cu mult lingvistica, nu mai vorbim de „analiza de text”, emoția ineditului și a marei descoperiri revoluționare. De aceea, înțelegem pe deplin stînjenirea unor structuraliști contemporani produsă de neașteptata vulgarizare a unei teorii, prezentată jurnalistic drept „ultimul strigăt” al criticii, esteticii literare și în genere a științelor umaniste. „De o sută de ani se discută în jurul cuvîntului structură”, exclamă nemulțumit Roland Barthes, în *Critique et vérité* (Paris, 1966, p. 19), unul din leaderii structuralismului actual. Precizarea trebuie înțeleasă în primul rînd ca o metaforă, căci genealogia și biografia ideii de structură au o „istorie” mult mai bogată.

1) Ca să ne exprimăm astfel, de două mii de ani s-a observat că edificiile arhitectonice sînt construite într-un anume mod, care-1 susține, îi dă coeziune, soliditate și fizionomie proprie. Trebuie amintit în trecere că noțiunea însăși este de origine latină, derivînd de la *struere*, „a construi”. Structura presupune neapărat un plan, un aranjament al părților în funcție de acest plan, înțeles ca ansamblu, unitate și totalitate, ca o combinație și legătură particulară între elementele care-1 compun. În mod inevitabil, un colocviu recent de esteticieni, lingviști și filozofi au reținut, în primul rînd, tocmai această accepțiune elementară, perfect întemeiată. A relua adevăruri fundamentale reprezintă de multe ori o acțiune foarte salutară. Este ceea ce au făcut Roger Bastide, în *Introduction à l'étude du mot „structure”* și Pierre Francastel, în *Note sur l'emploi du mot „structure” en histoire de l'art* (*Sens et usages du terme „Structure”*, Mouton, 1962, p. 9-19, 46-51).

Bineînțeles, așa cum s-a arătat uneori cu destulă maliție, nu este nevoie de nici un nou cuvânt în -ism, ca să susținem, cu deplină îndreptățire, că toate lucrurile, operele, organisme, formele, etc. sînt „structurate”. Truismul este produs, în parte, și de generalizarea sinonimelor amintite, la care ar mai fi de adăugat și altele ca: *Bildung*, *Gewerbe*, *texture*, *shape*, *agencement*, *configuration*, etc. Ele aduc și unele nuanțe noi, precum: „țesătură”, „contur”, „îmbinare”, și fapte de observație curentă, bine controlată.

2) Și mai tenace se menține identificarea noțiunii de structură cu aceea de formă, asimilare răspîndită îndeosebi la anglo-saxoni, precum la cunoscuții C. K. Ogden și J. A. Richards: „Studiul formei sau al structurii” (*The Meaning of Meaning*, London, 1960, p. 220-221), sau René Wellek și Austin Warren, la aceștia din urmă prin includere și supraordonare: structura include în ea, atît conținutul, cît și forma, în măsura în care sînt „organizate în vederea unui scop estetic” (*Theory of Literature*, N.-Y., 1956, p. 141). Se înțelege atunci, că toți filozofii, esteticienii, criticii care s-au ocupat de fenomenul formei artistice, de la Aristotel încoace, devin vrînd-nevrînd „structuraliști”. De altfel au și fost revendicați ca atare, pentru a da o singură indicație, nu mai departe de structuraliștii William K. Wimsatt și Cleanth Brooks, în *Literary Criticism, a Short History*, (London, 1965, p. 21-34), unde se vorbește pe larg, între altele, de teoria aristotelică a „poeziei ca structură”. Ne aflăm fără îndoială în fața unui sens extensiv, dacă nu chiar abuziv, anume disociații - cum vom vedea imediat - fiind absolut necesare. Dar că toți esteticienii formei, pînă la *geștaliștii* moderni, urmează a fi trecuți printre precursori, este nu mai puțin adevărat. Există afinități profunde între ideea de „formă” și de „structură”. Ele se înfîlesc, fuzionează chiar, în planul configurației, cristalizării, organizărilor convergente.

3) În egală măsură, într-o sferă foarte largă, se face referință și la ideea de unitate, folosită de multe ori în înțeles cvasi-sinonim, nu fără bune motive. Structura este ceea ce dă ansamblului unitate, consecvență, ordine și stabilitate, acel magnetism interior care determină ca elementele să colaboreze la realizarea scopului final, nu să se împrăștie. Nu există construcție fără o anume osatură, acord și integrare a elementelor componente. Că unitatea prezintă grade diferite de echilibru și agregare, că ea poate fi după împrejurări, mecanică sau organică, omogenă sau eterogenă, consonantă sau disonantă, indivizi-

bilă; sau dimpotrivă să îngăduie multiplicitatea, diversitatea, varietatea în cadrul conturării întregului, aceasta nu schimbă deloc situația de bază, de esență, eminent structuralistă. Din nou istoria esteticii vine să confirme lunga tradiție și a unei astfel de doctrine, din cele mai clasice (Aristotel trebuie amintit din nou, în primul rînd), urmărită și sistematizată, între alții, de Charles Lalo, în *Les étapes de l'esthétique structurale* (*Revue philosophique*, juillet-sept., 1942-1943, p. 10-33).

Ne rotim mereu, faptul poate fi reținut cu ușurință, în jurul unor idei deloc inedite, de o răspîndire maximă, nu numai în publicistica străină, ci și la noi, unde Tudor Vianu, observase, cu mult înainte de voga actuală, că „o structură presupune integralitate și unitate, un mod de grupare a tuturor energiilor sufletești după un plan unitar și către finalități comune” (*Studii și portrete literare*, Craiova, 1938, p. 128). Alte citate recente este de prisos a mai da. Un articol de dicționar literar, conceput dintr-o perspectivă strict estetică, nu este o colecție de fișe.

4) Viziunea organicistă care stăpînește chiar de la origine noțiunea de structură face ca ea să fie gîndită în mod frecvent și ca totalitate, ca un întreg, ca un ansamblu bine sudat, căruia nu-i lipsește nimic, tot indecompozabil, fără unitatea căruia construcția s-ar prăbuși. Este vechea *integritas* a esteticii antice și medievale, *wholeness* a esteticii tradiționale engleze, *Organismus* al esteticii germane (accepție întîlnită la M. Dragomirescu, la L. Blaga, etc). În măsura în care, îndepărtînd orice analogii biologice exagerate, ea pune în lumină o serie de atribute estetice importante, o astfel de definiție poate fi primită și ea. Totalitatea implică o anume omogenitate a substanței artistice, de natură să împiedice stridențele, contradicțiile interioare violente, ruperile catastrofale de ton, cacofoniile, haosul, în planul receptării artistice, ea produce o „impresie totală”, un „efect total suprem”, ca reflex și urmare a organizării estetice unitare. Definiții notabile în această direcție pot fi întîlnite adesea, la criticul Mathew Arnold, de pildă (René Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1750-1950, London, 1966, voi. IV, p. 170-171), ca și la Eugen Lovinescu al nostru, preocupat „să... prindă totul, chiar cu ignorarea părților” (*Critice*, I, ed. 2-a, p. 15), la impresioniști în genere.

În orice caz, conștiința operei ca totalitate stimulează din plin buna sa delimitare în timp și spațiu, îngăduie cuprinderea imediată, dintr-o „privire”, a obiectului artistic, elimină ca absurdă orice dicotomie de tip fond-formă, stil-ideologie, consolidează mai ales impresia

existenței de sine stătătoare a operei. Este ceea ce Carlyle numea „auto-susținerea totalității” (*a real self-supporting whole*, cf. René Wellek, op. cit., III, p. 101), o anume legitimă autarhie pe care o au toate organismele vii, bine constituite. De aceea structuraliștii sînt îndreptățiți să vadă în operă, „un univers independent, suficient sieși și omogen” (Sorin Alexandrescu, *Structuralismul și cercetarea literară*, în *Contemporanul*, 11 martie 1967).

Alte implicații privesc obiectivarea percepției estetice, atitudine plină de consecințe îndeosebi în critica literară, preocupată, cum spunea și G. Călinescu, în *Principii de estetică* (Buc, 1939, p. 113), că descopere „structuri acceptabile”. Acceptabile numai pentru imaginație? În nici un caz! Structura tinde să se impună ca o realitate dată prin acte succesive și controlate de judecată, comparație, analiză, sinteză. Ea se propune observației în primul rînd ca obiect. Construcția, forma, unitatea, totalitatea definesc și impun o anume evidență. Pe drept cuvînt scrie Paul de Man: „Idea de totalitate sugerează structuri închise, care au o tendință aproape irezistibilă de a se transforma în structuri obiective” (*New Criticism et nouvelle critique*, în *Preuves*, oct. 1966, p. 35). Disputa formă închisă - formă deschisă nu joacă în această împrejurare nici un rol. Totalitatea, prin faptul că implică izolare și delimitare, fie ea cît de „deschisă”, conferă oricărui tip de operă și în orice împrejurare un contur minim și deci provocarea percepției obiective, mai „tari” sau mai „slabe” de la caz la caz. Orice percepție structurează, totalizează date obiective, mai mult sau mai puțin precizate, cristalizate.

5) Gruparea elementelor operei într-o totalitate solidară, organică, are drept consecință stabilirea unui raport de interdependentă dialectică între „tot și părți”, asupra cărora se vor răsfrînge, în proporții variabile, caracterele, proprietățile și fizionomia întregului. Conlucrarea intimă între ansamblu și detalii, subordonarea fragmentului normei generale, modificată la rîndul său, de acțiunea convergentă sau divergentă a părților componente, dă structurii una din notele sale esențiale, definitorii. Cine spune structură, spune relație funcțională între tot și parte, cu precizarea – esențială – că unitatea de bază se realizează fie în ciuda diversității părților, fie în virtutea acestei diversități (W. C. Wimsatt - Cleanth Brooks, op. cit., p. 744). Cu alte cuvinte, în regimul structurii, totalitatea depășește, absoarbe, subordonează, transcende în mod obligator și suveran suma detaliilor.

Numai totalitatea constituie datul prim și ultim, numai articularea sa internă dă semnificație fragmentelor, care nu pot fi corect și pe deplin înțelese decât prin raportare la ansamblul în care se integrează.

Cine nu acceptă acest principiu, că totalitatea reprezintă mai presus de orice o realitate calitativ - distinctă, superioară, integratoare și formativă a elementelor în subordine, nu va gândi niciodată în termeni structuraliști. El nu va concepe și intui concret, în adâncime, acest fenomen obiectiv, în același timp simplu și foarte complex, care este structura. Că opera poate avea dimensiuni din cele mai variate; că există în cuprinsul său continuitate și discontinuitate; că se pot tăia diferite secvențe, dintre care - unele - par a se desprinde singure, toate acestea sînt adevărate, dar foarte secundare din punctul structuralist de vedere. Există o unitate centrală, o identitate cu sine a operei, calitatea sa de a fi ea însăși și numai ea însăși (prin atitudine, stil, personalitate, etc), prezență activă, originală și originală regăsită în toate detaliile. Numai întregul determină semnificația părților, în orice fragment întrezărim spiritul configurativ al întregului; fiecare element reflectă principiul superior de organizare, care a prezidat la convocarea sa în interiorul construcției artistice.

Trebuie precizat neapărat că acest coeficient „coercitiv”, de o intensitate foarte diferită, este de ordin infuz, latent, „inefabil”, nu mecanic. Avem de a face doar cu un „organism”. Dar în măsura în care structura constituie un ansamblu organic indivizibil, oricîte fragmente ar putea fi izolate prin analiză abstractă sau prin simple constatări de fapt, doar totalitatea le transmite conținut, direcție și semnificație. Deci nu părțile impun organizarea, ci invers, oricît de reală și inevitabilă ar fi condiționarea detaliilor. În ultima analiză, opera este aceea care spune despre fragment, nu fragmentul despre operă, principiu de mari urmări nu numai în estetică, ci și în critica și istoria literară. Să mai cităm o referință în sprijinul acestei teze? Preferăm să alegem o „autoritate” străină de agitația structuralistă actuală, Charles Lalo (*Esquisse d'une classification structurale des beaux-arts*, în *Journal de psychologie*, janvier-juin, 1957, p. 9). Formulări exacte în același sens, absolut comune întregii direcții întâlnim și la structuraliștii noștri, mai ales la Sorin Alexandrescu (*Analiza de text și critica organică*, în *Viața românească*, XVIII, 12, 1965, p. 137, 140).

Este necesar să apăsăm cu putere asupra acestui principiu al funcționalității detaliului, întrucît nu odată, în literatură, în arte, nu

putem vedea pădurea din cauza copacilor. Fragmentul integrat în totalitate devine cu totul altceva decît privit izolat, rupt din context, el nu există decît în relație, prin raportare la alte fragmente. Cum ar fi altfel cu puțină solidaritatea elementelor decît prin interacțiune? În orice creație artistică detaliile se cheamă unele pe altele, se atrag magnetic, sînt puse într-o continuă interdependență, se condiționează reciproc, în cadrul unității globale. Preocupările acestea fac parte din logica intimă a creației, confirmate și de numeroase confesiuni de scriitori, de la Poe la Proust, nu le mai reproducem acum pe toate. Într-o operă pe deplin încheată, „capitolele” nu se contrazic de fapt niciodată. Ceva mai mult: alterarea unui element modifică substanța și fizionomia întregii opere. Scoateți un fragment din unitatea din care face parte, aceasta dispare, se destramă. Aplicați în orice operă, fie și cea mai puțin structurată, proba comutării, prin intervertirea sau înlocuirea unor elemente. Întreg sensul se modifică, sau pur și simplu este dat peste cap. Încercați să citiți o poezie, invers, de la sfîrșit la... început. Dacă are același înțeles, fiți sigur că este proastă. La *Junimea*, în treacăt fie spus, se practica uneori empiric tocmai un astfel de control... „structuralist”, *avant la lettre*.

Corelația fragment-structură, fragmentul - în - structură, nu are numai valoare funcțională, ci și una revelatoare. Fiecare element trimite la tot și în sensul unei omologii de tipul microcosm-macrocosm. Așa cum „microcosmul”, în filozofiile Renașterii (folosim exemplul doar cu titlu de imagine) este un receptacol, un focar, care strînge într-un fascicol unic toate razele și valențele universului, tot astfel, schimbînd ce trebuie schimbat, fragmentul artistic devine purtătorul sensului global al operei, o „rezumă” într-o anume măsură, semnifică despre ea la modul hieroglific. Mai simplu spus, orice fragment artistic, dacă este perceput funcțional, tinde să exprime opera, să o anticipe, să o sugereze, să-i dezvăluie principiul de organizare. Este indiscutabil că „fragmentele” relevă trăsăturile definitorii ale propriei sale structuri. De unde și recunoașterea principiului, cităm din Camil Petrescu (*Teze și antiteze*, p. 76), „care atribuie fiecărui element energia și structura întregului, așa cum picătura de apă e una cu felul fluviului”. Și nu este elocvent faptul că tocmai un „fragmentarist” ca B. Croce ajunge să afirme *Il carattere di totalità della espressione artistica* (*Nuovi Saggi di Estetica*, Bari, 1926, p. 119-134), „totalitate” înțeleasă în primul rînd ca reflex al unității cosmice?

Pot exista prin urmare fragmente artistice de sine stătătoare, independente, care să aibă propria lor structură, particulară, distinctă de structura totalității? Asupra acestui punct capital gândirea structuralistă modernă ezită, oscilând între recunoașterea unei autonomii integrale și parțiale, a unor diferențieri și modificări nu numai tolerabile, dar și inerente. Cu alte cuvinte, episodul, detaliul de orice speță, ar putea fi considerat și izolat, în unitatea sa intrinsecă, alături de totalități (*wholes*), coexistând și sub-totalități (*sub-wholes*), cu personalitatea lor intrinsecă, pe deplin perceptibilă. Teza pare a fi răspândită printre structuraliștii noștri, ea are apărători și în afară (Gillo Dorfles, *Pour ou contre une esthétique structuraliste?* în *Revue internaționale de philosophie*, fasc 3-4, 1965, p. 415). Croce a apărut-o la timpul său, dar care poate fi poziția *fragmentului* într-o perspectivă strict structuralistă? Nicidecum una de contradicție. Pasajele nesudate, de „umplutură”, nefuncționale, dizertațiile abstracte într-o operă lirică, etc, cad - evident - în afara structurii. Ele nu au nici o legătură reală cu mecanismul și articulațiile întregului. Edgar Poe susținuse că poemul lung nici nu există sau că, în cazul cel mai bun, el este doar o „simplă succesiune de poeme scurte”.

Pot fi însă concepute aceste poeme scurte ca neavând nici o afinitate între ele și totuși să configureze una și aceeași operă? Oare *fragmentul* crocean nu ar trebui interpretat ca un moment de cristalizare intermitentă a structurii unice, și poate și mai bine, ca o secțiune a copacului, revelatoare pentru organizarea celulară, lemnoasă a trunchiului? Există, orice s-ar spune, la creator, o preocupare de subordonare a detaliului, formei artistice finale. De altfel însuși Poe recunoaște că „nici una din părțile componente nu este susceptibilă de a fi schimbată decât în detrimentul întregului” (René Wellek, op. cit., III, p. 161-162). Iată o proclamație de principii cum nu se poate mai structuralistă.

Dar atunci, dacă nu putem modifica întregul extrăgând din el părți și invers, dacă fragmentele nu spun nimic prin ele însele, sau numai prin ele însele, ce valoare și utilitate au simplele și totuși foarte minuțioasele analize de text, fragmentare, reduse mai totdeauna, la examenul unei singure poezii? Este un fapt că analizele structuraliste nu au riscat niciodată pe mari spații, că există chiar o preferință bine marcată pentru micro-structuri, ca și cum structura nu poate fi surprinsă și demontată decât la microscop, în câmpul infinitului mic. Și se pune întrebarea dacă astfel de analize nu ignoră dialectica particula-

rului și a generalului, proprie oricărei structuri adevărate, dacă nu cumva spiritul însuși al concepției structuraliste nu este viciat, atunci când se renunță deliberat, metodologic, la inducție, însumare, încadrare a fragmentului în categoriile sale superioare, supraordonate. Dacă este perfect posibilă „identificarea întregului structural pornind de la parte” (Camil Petrescu, op. cit., p. 16), orice tendință izolaționistă, de dezinteres pentru stabilirea omologiilor, poezie - ciclu - volum - grup de opere, - stil, - personalitate artistică, etc, oprește analiza structurală undeva la jumătatea drumului.

6) Însuși faptul că numeroasele variante verbale existente cu greu izbutesc să introducă în definiția structurii nuanțe efectiv noi, dovedește că ne aflăm în fața unei realități deosebit de solidare, caracteristică printr-un coeficient ridicat de coeziune. Eficacitatea structurii stă în organicitatea, sudura și coerența părților componente, în gradul său înalt de „concinitate” (noțiunea apare încă din Renaștere), de sinergie. Orice ansamblu structural este prezidat de o forță coagulantă în virtutea căreia elementele se leagă, se țin, împreună, se acordă, se armonizează. Structura integrează coerența, o face activă, stabilește toate conexiunile și articulațiile necesare. Vechiul principiu antic discordia concors, structural gândind, nu este o vorbă goală.

Ne place de altfel să parcurgem ideile literare în timp și spațiu, pentru a le surprinde afinitățile și - de ce nu? - structurile imanente. În felul acesta, pe măsură ce analiza înaintează ne dăm seama încă odată că structura nu este o idee nouă, aproape sub nici unul din aspectele sale. Nu mai departe, criteriul logico-estetic al coerenței se regăsește bine definit la Edgar Poe (coherent, „intrigă strâns legată, îndreptată spre un *dénouement*”, „aer indispensabil de consecvență sau cauzalitate”, cf. René Wellek, op. cit., III, 102). De fapt, ca și celelalte aspecte amintite, și această notă a devenit aproape un loc comun (este soarta tuturor definițiilor bune), reluată mai peste tot. Doar imaginile organiciste și astronomice fac oarecare excepție, precum „compoziție articulată”, la Eugen Lovinescu (*Memorii*, II, p. 28), „caracter de cosmicitate” la Tudor Vianu (*Filozofie și poezie*, Buc 1943, p. 200), care introduc o anume variație în terminologia românească.

O particularitate a coerenței structurii este că ea îmbrățișează grade diferite de agregare și densitate. Există lucrări artistice cu coeziune mai slabă sau mai rigidă, structuri „tari” și „slabe” (așa cum

demonstrează și psihologia configurației, *geștaltismul*, respectiv opere „închise” și „deschise”, despre care am vorbit cu alt prilej (G. L., 8 iunie 1967). O observație interesantă privește mai ales raportul invers proporțional între coeziune și volum, referitoare la unitatea operei care scade, descrește, pe măsură ce urcăm de la opera izolată la ansamblul scrierilor unui scriitor, spre structuri din ce în ce mai largi, mai elastice (Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964, p. 352). S-ar reface deci și în acest plan – cantitativ – situația existentă între parte și totalitate, fragment și opera constituită. Aceasta în ipoteza că s-ar verifica peste tot observația potrivit căreia fragmentele prezintă un grad mai mare de cristalizare și deci de coeziune, decât ansamblul din care fac parte, prin potențarea la maximum, într-o serie de puncte nodale, a normei comune de organizare.

În *Iașul literar*, XVIII, nr. 9, 1967, p. 56-61.

STRUCTURA (II)

7) Întregul mod de funcționare al structurii, așa cum a fost descris pînă în prezent, duce la concluzia profunde sale coeziuni interioare. Coerența structurii corespunde unui proces cu finalitate internă. Ceea ce o determină este necesitatea entelehială. Realitatea sa este latentă, immanentă. Nimic mai străin de spiritul structural decât lipiturile exterioare, făcute, mecanice. Structura decurge organic, dintr-un principiu informant (*Gestaltung*) ca rezultat al unei determinări - figurat vorbind - genetice, embrionare arhetipice. Observație veche și aceasta, reluată - firește - de „noua critică”, de Jean-Pierre Richard, între alții (*Poésie et profondeur*, Paris, 1955, p. 10), foarte atentă la surprinderea relațiilor și convergențelor interioare ale operei, supusă radiografiei, nu examenului descriptiv.

Rezultă de aci că structura este implicată în „formă”, „expresie”, „limbaj”, nu invers; că sub varietatea elementelor formale stăruie unitatea organizării structurale, așa cum îndărătul modificărilor corporale, somatice, poate fi regăsit, în orice împrejurare, același sistem osos. Este foarte adevărat că structura nu poate fi identificată decât în și prin expresie. Dar această expresie nu are semnificație decât

în perspectivă structurală, ca „semn” al unei coeziuni interioare. Analizele de text care dau atenție exorbitantă factorului lingvistic, înțeles ca sistem de relații autonome, exterioare, fără referire strictă la norma estetică interioară care le produce, reprezintă după noi o alterare a metodei structuraliste. Dar despre aceasta cu alt prilej.

8) Definițiile trecute în revistă corespund, în cea mai mare parte, stadiului „istoric” al problemei, accepțiilor sale tradiționale. Noua etapă a cercetărilor structuraliste inițiată de „formaliștii” ruși asimilează mai toate conceptele vechi, reluate într-o nomenclatură întrucâtva diferită. Dar dincolo de etichetele verbale spiritul concepției rămîne, inevitabil, același. De pildă, în locul noțiunii de „unitate”, „totalitate”, „solidaritate”, „coeziune”, structuraliștii moderni preferă să vorbească de sistem, formulă întâlnită la B. Tomașevski (*Théorie de la littérature*, Paris, 1965, p. 282), ca și la bine cunoscutul Claude Lévy-Strauss, autoritate structuralistă a epocii (*Antropologie structurale*, Paris, 1958, p. 306): „În primul loc, o structură oferă un caracter de sistem. Ea consistă în faptul că o modificare oarecare a unui element al său atrage modificarea tuturor celorlalte”.

Poate că nu este lipsit de interes de amintit că noțiunea de sistem nu este necunoscută nici esteticii noastre, de vreme ce Tudor Vianu recunoaște artei „însușirea de a reprezenta un sistem unitar necesar în ansamblul lui și în fiecare din părțile care-l compun” (op. cit., p. 260), principiu și acesta de mare tradiție. Trebuie însă arătat că structuraliștii actuali nu împrumută noțiunea de sistem din estetică sau din știința artei, ci din lingvistică, în speță de la Ferdinand de Saussure. Însă, indiferent de proveniență, noua carieră a ideii de sistem artistic se distinge prin câteva dezvoltări notabile :

a) Făcîndu-se joncțiunea cu principiul coeziunii interne, se recunoaște în primul rînd sistemului puterea latentă de a produce, coordona și integra elemente. Spre deosebire de „organizare” care rămîne exterioară, sistemul rămîne latent, immanent, infuz în toate manifestările și obiectivările sale de suprafață. A-l surprinde și realiza devine atunci prima obligație a criticii.

b) Acest tip de constantă interioară echivalează cu un model, grație căruia percepem coeziuni sub diversitatea formelor morfologice. Cu ajutorul modelului, faptele observate pot fi izolate, ele devin inteligibile, relațiile de intercoeziune sînt asimilate unor reguli. În felul acesta sistemul poate fi ipostaziat, descris, aplicat tuturor planurilor

unde funcționarea mecanismului se verifică. De unde concluzia că operele particulare ale unui autor nu vor fi bine înțelese decât prin raportare la „gramatica” generală a întregii sale opere.

c) Sistemul tinde să se depersonalizeze, să se transforme într-o forță coercitivă, anonimă, latentă, omniprezentă. Prezența sa este invizibilă, atotputernică, adevărată lege „ocultă”. Și constrângerea sa va fi cu atât mai mare, cu cât coerența sistemului va fi mai desăvârșită. Un sistem strâns, închis, bine articulat, lasă puțin loc libertății, spontaneității inițiativelor individuale.

d) Dacă nu există sistem decât prin coeziune, tot organizat și dependență reciprocă, rezultă că norma și finalitatea intrinsecă a sistemului nu este „adevărul”, ci coerența, validitatea, gradul său de articulare. Un sistem stă sau nu stă în picioare. Evident, bazele sale pot fi solide sau șubrede. Dar sistemul are această facultate de a se constitui, desfășura și consolida, conform logicei sale imanente. El tinde să se obiectiveze prin propria sa direcție și organizare internă.

9) Noua viziune structuralistă reformulează ideea de sistem și altfel. Sistemul este mai presus de orice o realitate funcțională, un sistem de relații. Nu componenții sînt însemnați, ci raporturile lor mutuale, de interdependență, accentul deplasîndu-se de la ideea de conținut, pe aceea de reciprocitate și interacțiune. Ca o curiozitate, amintim că Mallarmé avea exact aceeași conștiință structuralistă a raporturilor estetice. Deci încă o dată nimic nou sub soare. Pentru el muzica este „ansamblul de raporturi existînd într-un tot” (*Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, p. 368, 871). În felul acesta, conceptul de structură se dinamizează, relațiile devin - cum s-a și spus - poziționale, elementele implicate ocupînd în cadrul ansamblului articulat un anume loc, unele în raport cu altele. De descifrarea întregului mecanism se va ocupa, firește, critica structuralistă, a cărei mare vocație nu este valoarea, ci „lectura” modului de existență al valorii.

Toată această dialectică, prin care structuralismul poate fi abordat (cu alte mijloace științifice) și dintr-o perspectivă marxistă (Ileana Mărculescu, *A fi sau a nu fi structuralist*, în *Lupta de clasă*, 5 mai, 1967), a fost formulată deseori și prin formele mai puțin stringente, ca „joc” și „echilibru” instabil. Puternicei inteligențe artistice a lui Caragiale nu i-a scăpat, de pildă, că adevărata întrebare de pus operei de artă nu poate fi decât aceasta: „Există într-însa

echilibrul acela, acel chip constant de raporturi între ce și cum e „oglundit?” (*Opere*, Buc, 1965, 4, p. 462). Să recunoaștem că ideea de „raporturi constante”, în „echilibru”, pentru anul 1909, când a fost exprimată, nu este tocmai banală. În interiorul operei părțile, temele, personajii etc. pot oscila, suferi modificări, pe parcursul desfășurării lor, prin jocul relațiilor reciproce, în care autorul le introduce, conform logicei creației sale, unitate dinamică, nu statică.

Aceeași dialectică structuralistă demonstrează că relațiile artistice sînt complexe, nu lineare, nici perechi. În cadrul structurii totul conspiră, toate depind de tot. Toate raporturile sînt în același timp de ordinul sub și supraordonării, la același nivel unele față de altele, chiar dacă gradul lor de importanță este diferit. Expresia „interacțiune complexă” apare des la structuraliști (*Théorie de la littérature*, p. 65), alături de aceea de „coordonare a factorilor” (p. 118). Și faptul este perfect justificat, dat fiind premisele concepției. Preocuparea fundamentală va fi atunci aceea de a descoperi caracterul specific al acestei acțiuni, tehnica, „maniera”, modul, „modelul” său de funcționare.

Ceea ce este verificat în interiorul unui singur sistem se aplică și ansamblelor de sisteme. Sistemele de relație sînt de altfel insumabile. Ele se integrează unele în altele, în sfere din ce în ce mai complexe. Împinse la ultima limită, structurile tind să se dilate enorm, să se piardă în univers, „cosmicitatea” fiind, știm doar aceasta, o trăsătură de bază a sistemului. Dar, cu o rezervă esențială: o dată structura definită și integrată, ea identifică peste tot același tip de relații, de sus și pînă jos. Ceea ce face ca structurile să se grupeze în familii substanțial omogene. Sau cu vorbele lui Lévy-Strauss (op. cit., p. 306) : „Orice model care aparține unui grup de transformări corespunzătoare unui model din aceeași familie... face ca ansamblul acestor transformări să constituie un grup de modele”.

10) Dintre toate sistemele de relații posibile, definiția și analiza modernă a structurii acordă preferință relației de opoziție, variantă nouă a „unității contrariilor”, de proveniență tot lingvistică, prin aceeași filieră Ferdinand de Saussure, cu mari aplicații îndeosebi în fonologie. S-a observat că sensurile unui sunet, cuvînt, propoziții, vers pot fi mai bine lămurite prin raportare la contrariul său, că introducerea unui element în sisteme diferite de opoziții îi modifică sau deformează întreg înțelesul. De unde, ivirea unor analize destul de pedante, dar cine ar putea nega efectul contrastului, al antitezelor, al

figurilor *asindeton*? Tot ce este imprevizibil, motiv de surpriză, de ruptură, separare, atracție și respingere, de frustrare a unei așteptări, introduce în interiorul structurii un element dramatic. Artificiu metodologic, sau stare de fapt? Și una și alta, răspund structuraliștii. Pentru ei structura exprimă un echilibru flotant, instabil, în tensiune, al unor elemente, gândite ca rețele de opoziții ce nu pot fi percepute și înțelese decât numai unele prin altele.

11) Conceptul unui tip stabil de relații constituit în sistem recunoaște în structură un fenomen sincron, nu diacronic. Mobilitatea este înlocuită prin izomorfism, prin constante care pot fi descoperite la diferite nivele de experiență. Structura reprezintă în același timp identificarea și introducerea unui criteriu organizat de permanență într-o lume a accidentului și a devenirii. Ea este schema, scheletul (*la charpente*) regăsite îndărătul fenomenului, accesoriului, realităților imediate, diversificate. În locul raporturilor aparente, exterioare, plane, ea proclamă superioritatea factorilor interni, determinanți. Îndepărtați variația, modificarea într-un grup de fenomene asemănătoare sau înrudite. Ceea ce rămîne va fi structura. Ea supraviețuiește oricăror transpoziții, reducții, deformări, transformări, traduceri. Cîntați o melodie pe tonuri și voci diferite. O veți recunoaște imediat, fiindcă îndărătul variației descoperim aceeași structură neschimbată.

Am atins, poate, punctul cel mai nevralgic al teoriei structuraliste. Logica sa pare a fi eleată, nu istorică. Toți adversarii structuralismului actual, printre ei J. P. Sartre, ridică aceeași obiecție: în ce mod structura face loc devenirii? Cum se trece de la o structură la alta? Cum este posibilă evoluția, istoria, modificarea în timp a sistemelor structurale? Poate că, în felul acesta, problema nu este tocmai bine pusă. Fără îndoială, interacțiunea, interdependența, reprezintă o categorie atemporală, anistorică, imuabilă, dar termenii săi se dovedesc a fi mereu alții. Constant nu este conținutul termenilor raportului, ci numai raportul însuși, mecanismul sistemului, persistența sistemului, ca atare.

Pe de altă parte, structurile pot fi identificate pe toate planurile existenței, iar în interiorul lor la toate nivelele. Recunoaștem fără nici o dificultate realitatea structurilor estetice, sociologice, economice, politice etc, toate cu grade specifice și diferite de coeziune. Să luăm un caz precis - literatura: identificăm aceeași structură într-un grup de poezii, de opere, aparținînd unui autor, care face parte dintr-un

gen, dintr-o școală, dintr-un stil, dintr-o epocă etc. La ce stadiu se produce propriu-zis apariția structurii? Acolo unde, indiferent de treaptă, structura atinge gradul său maxim de cristalizare. Este cazul a introduce, credem, în analiza noțiunii de structură, și ideea de operă (tip, temă etc.) reprezentativă, cu valoare de exponentă, de structură-pilot. Ar exista, cu alte cuvinte, o serie de structuri estetice, sociologice etc. tip, care (mai ales acestea), nu se transformă unele în altele, ci numai coexistă. Structuralismul, după noi, implică neapărat viziunea pluralistă. În orice caz o foarte subtilă și atentă dialectică a trecerii particularului în general, a universalului și a individualului, încă nestudiată la nivel structural. Dar de vreme ce admitem realitatea obiectivă a varietății sistemelor închise, orice monism devine absurd. Concepția metafizică nu poate propune și postula în ultimă analiză decît o singură structură, eternă și absolută.

Structurile nu se transformă unele în altele, întrucît sistemele nu sînt capabile de metamorfoză. Coordonarea părților sale componente este dată odată pentru totdeauna. Poate fi sistemul nervos altceva decît ceea ce este? Se poate preface el în sistem circulator? Atunci de unde vine conștiința devenirii, a istoriei? Din aceea că sistemele au „viață” lor. Căci va trebui să admitem în cele din urmă, că sistemele structurale îmbătrînesc, se uzează, tind să-și consume energia potențială. Ele apar și dispar, în cadrul unor infrastructuri și suprastructuri sociale precise, analizabile științific; pot fi substituite unele prin altele, cunosc grade diferite de dezvoltare istoric-determinate, în mersul lor paralel spre declin, fiecare pe treapta sa de evoluție. Poate că există o luptă, o selecție naturală a sistemelor, un darwinism al lor, și fără îndoială interferențe, interdependențe dialectice stricte. Tot acest joc constituie, evident, o „istorie”. Numai că fiecare sistem are propria sa biografie, citește „istorie”, care coexistă, se suprapune, se întretaie cu toate celelalte, pe diferite planuri și în diferite puncte, în timp ce miezul sistemului rămîne prin ființa sa ireductibil.

12) În ce măsură unele structuri sînt totuși deschise, dinamice, așa cum vine să demonstreze o serie de lucrări recente, dintre care cea mai cunoscută este *Opera aperta* de Umberto Eco (Milano, 1962)? În zone foarte importante și caracteristice, literatura modernă relevă, într-adevăr, preferință evidentă pentru discontinuitate, fragmentare, rupere a unității tradiționale. De unde contururi imprecise, fluiditate, tendințe

interioare divergente, etc. Dar o precizare esențială se impune: pînă și cele mai „deschise” opere respectă un „program” interior minim, o „modelare” cît de elastică, o anume coeziune și finalitate, chiar dacă foarte aproximativă. În caz contrar, nici o structură nu s-ar constitui, iar locul lor ar fi luat de amorf și haos, adică de neant. În orice organizare, fie ea și cea mai eliberată de constrîngeri există un *nex* structural inevitabil, care „încide” într-un anume fel desfășurarea posibilă, eventuală, a operei. Este un fapt că adevărații structuraliști, precum Claude Lévy-Strauss, n-au acceptat niciodată teoria „operei deschise”, atît de răspîndită în „noua critică”. Pentru el, opera nu poate să nu rămînă, mai presus de orice, decît „o construcție foarte complexă fără îndoială, dar a cărei proprietăți interne sînt la fel de fixate ca și ale unei molecule organice” (*Lettres françaises*, 2-13 janvier, 1967).

Cum se împacă totuși viziunea structuralistă cu o serie de aspecte atît de evidente ale artei moderne? În ce mod structura este o realitate „dinamică”, rămînînd în același timp „structură”? Mai întîi într-un sens potențial. Opera se caută pe sine, ea „se face” înaintînd spre ea însăși. Pe parcursul elaborării, opera se dezvoltă în direcția sistemului care-i este propriu. Ea se apropie progresiv de forma sa immanentă. Toate elementele tind să se coreleze, să se integreze conform finalității și identității sale specifice. Formaliștii ruși, I. Tinianov între alții, au formulat foarte bine această mișcare a operei spre propriul său proiect latent (*Théorie de la littérature*, p. 64, 117), care scapă de multe ori controlului artistic lucid. Se înțelege atunci că noțiunile tradiționale de „plan”, „intenție”, „încheiere” etc, se modifică radical, pentru a face loc unei disponibilități maxime. Dar principiul convergenței infuze, al nucleului genetic, arhetipal, se păstrează. Opera se dezvoltă pe anume linii de forță, oricît de deschise ar fi acestea. Logica procesului artistic rămîne mereu aceeași, neschimbată, indiferent dacă a fost întrerupt, abandonat sau dus pînă la capăt.

Existența, mai mult teoretică decît practică, a operelor aleatorii, *a fare*, programate, „deschise” la modul experimental, permutaționale etc, nu pare a contrazice, în esență, inevitabila realitate a structurii. Chiar și vechile improvizații ale *commediei del'arte* nu ieșeau dintr-o anume canava. Scenariul, în liniile sale mari, era respectat. Să facem, deocamdată, abstracție de explorările cu ajutorul calculatorului. Scriitorul Michel Butor a compus recent o „operă mobilă”, *Votre Faust*,

care implică cinci finaluri diferite, cinci epiloguri, deci douăzeci și cinci de concluzii posibile. În antracte, publicul va fi invitat să opteze, să voteze pentru o versiune sau alta. (*Le Figaro littéraire*, 9 mars 1967). Ce va ieși dintr-o atare „democrație” artistică nu putem ști. Dar, chiar din acest exemplu se vede limpede că numărul alternativelor este precis limitat, că autorul nu a renunțat la „regula” după care se pot face combinațiile. El fixează, orice s-ar zice, chiar de la început, principiul fundamental de organizare, după care sistemul, o dată pus în mișcare, începe să funcționeze mai mult sau mai puțin singur. Cea mai deschisă operă din lume nu poate intra în contradicție cu sine însăși. În caz contrar ea s-ar autoanula.

13) Închisă sau deschisă, structura este, în sfârșit, în orice caz convergentă. Structura, indiferent de tip (artistică etc), este totdeauna teleologică. *Pop art*, obiectele *ready-made*, colajele, *combine-painting*, nu fac excepție, întrucât toate aceste tehnici urmăresc, orice s-ar spune, producerea unui efect, fie numai și al lipsei de efect, dacă nu al absurdului. De vreme ce admitem coeziunea și caracterul sistematic al structurii nu putem îndepărta concluzia convergenței, care se impune de la sine. Este în fond, „unitatea de interes” a unor vechi esteticieni (A. W. Schlegel), „unitatea efectului” a lui Edgar Poe, „gradul de convergență al efectelor” din *Philosophie de l'art*, a lui Taine (V, ch. IV). De aci, desigur o împrumută și Ibrăileanu, când vorbește de „o anume unitate a gândirii”, de „o convergență către un scop” (*Morala în artă*, în V.R., aprilie 1906).

Acest psihologism corespunde formulelor clasice de artă și nu celor moderne, unde convergența este minimă, redusă de multe ori la limita extremă. De aceea, analiza structurală contemporană se va dezinteresa de psihologism, înlocuindu-1 prin ideea de sens, de semnificație. Convergența oricărei opere „spune” ceva, trimite către un „înțeles” comunicat de mesajul său, care este o rezultantă a întregii activități structurale. Convergența spre sens definește aspectul semantic al structurii. Ea constituie un adevărat nod de semnificații întrucât sensul, pe de o parte, nu poate fi descifrat decât în context, câmpul în care semnificația devine posibilă, pe de alta acest sens, latent ca orice infrastructură, nu poate fi prin definiție deci ambiguu, inefabil, interpretabil, plural. În acest mod, structura comunică ordinea sa lăuntrică, se propune ca inteligibilă, explică sau numai sugerează

mecanismul său de funcționare, direcția în care ea se desfășoară efectiv, sau numai pare a voi să se desfășoare.

14) Prin introducerea acestor ultime noțiuni, descrierea structurii poate fi socotită (cel puțin în stadiul actual al gândirii structuraliste) ca încheiată în esență. S-a observat cu același prilej, prin raportare evidentă la vechea idee de „construcție”, că structura este dispusă pe mai multe „etaje”, „nivele”, sau straturi. Ordinea structurii este deci stratificată. Ordonanța sa, mai mult sau mai puțin manifestă, include o anume ierarhie a elementelor componente. Structura, secționată transversal, relevă o dispoziție arhitectonică suprapusă.

Cercetările cele mai concludente, inițiate sub impuls fenomenologic de Roman Ingarden, în *Das literarische Kunstwerk* (Halle, 1931), privesc în special structura operei literare, alcătuită din stratul sunetelor, unitățile de semnificație și „lumea” obiectelor reprezentate, constituente ale universului literar al autorului. Aceste trei straturi devin la René Wellek și Austin Warren, în număr de cinci: 1. stratul sunetelor (eufonie, ritm, metru), 2. unitățile de semnificație, 3. imaginile și simbolurile (procedeele de stil), 4. „lumea” poeziei (simboluri și sisteme de simboluri, mituri), 5. moduri, tehnici literare și genuri (op. cit., p. 157).

O combinație între aceste două scheme (reținem cu ușurință caracterul lor metodic, de cheie analitică, de unde și posibilitatea unor frecvente aplicații la „analiza de text”), propune și Sorin Alexandrescu, adept al următorului pentagon structuralist: 1. strat sonor, 2. gramatical (morfologic, sintactic, contextual), 3. lexical și semantic, 4. imaginile, 5. semnificațiile cele mai generale ale textului (op. cit., p. 141-142). Se va observa ordinea rațională a schemei, caracterul său gradual. Ceea ce implică, firește și o ierarhizare valorică, nu îndeajuns de subliniată: elementul fundamental, ultim, al structurii devine, cum este și firesc, semnificația. Structura ne proiectează într-o lume vastă de semnificații. Ea constituie câmpul unor posibilități de semnificații în continuă devenire caleidoscopică și expansiune.*

* Notă: Pentru o serie de alte referințe și detalii, vezi: K. Svoboda, *Le problème de la structure de l'oeuvre d'art dans l'esthétique ancienne*, în *Deuxième Congrès d'esthétique et de Science de l'art*, Paris, 1937, II, p. 4-9; René Wellek, *Concepts of Form and Structure in Twentieth Century Criticism* în *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1964, p. 54-68; numere speciale în: *Revue*

internationale de Philosophie, fasc. 3-4, 1965; *Les Temps Modernes*, 246, novembre 1966; *Secolul 20*, nr. 5, 1967; Virgil Nemoianu, *Structuralismul*, București, E.P.L.U., 1967 (cu o antologie de texte).

În *Iașul literar*, XVIII, nr. 10, 1967, p. 44-49.

TEATRAL SAU DRAMATIC?

Vechea prejudecată că dramaticul n-ar aparține în mod esențial sferei literare, ci numai teatrului, întreține pînă azi o serie de confuzii fundamentale, dintre care cea mai răspândită și mai tenace este tocmai aceasta: dramaticul ar fi sinonimul teatrului (spectaculosului, scenicului, regizoralului, histrionicului etc). În realitate, dramaticul reprezintă o categorie supra-teatrală, supra-scenică, supra-regizorală, supra-histrionică. Nu se poate reacționa cu suficientă energie împotriva acestei grave erori estetice, de natură să împiedice sau să vicieze întreaga definiție a ideii de *dramatic* și, în genere, orice analiză corectă a fenomenului teatral. Hipertrofia și imperialismul ideii de „spectacol” au devenit atît de grave, încît cei mai mulți dintre noi se dovedesc incapabili să disocieze conceptul de teatru (scenă, decoruri, regie, joc al actorului) de textul dramatic care face posibilă această complicată suprastructură, de natură extra-literară și, în ultimă analiză, extra-dramatică. Piesa, desigur, interferează *dramaticul*. Acesta rămâne însă – de la început și pînă la sfîrșit – ireductibil. *Dramaticul* (poate exista și fără piesă sau spectacol teatral. Piesa și spectacolul nu pot însă exista fără prezența necesară, ontologică, a dramaticului.

Autorii acestei confiscări și minimalizări sînt, în egală măsură, actorii și esteticienii, cu rolurile împărțite. Mentalitatea histrionică vede în textul dramatic doar un simplu pretext de exhibiție, un scenariu oarecare. Cu cît mai discutat și mai liber (ca în *commedia dell'arte!*), cu atît mai apreciat, întrucît îngăduie o mai mare improvizație, și deci afirmarea nestînjinită a personalității autorului. Autorul dramatic, cînd nu este el însuși actor și regizor (ca Molière), nu are nici un drept efectiv asupra piesei sale, care devine proprietatea trupei. În multe cazuri, (unele celebre), mumele autorului rămâne necunoscut pînă astăzi, într-atît persoana sa era neglijabilă. Terminologia spaniolă a secolului de aur exprimă tocmai această situație: *el autor* nu este autorul piesei (*comedia*), ci regizorul și primul actor al trupei, care după ce cumpără piesa face cu ea ce vrea. În zece ani autorul dramatic nici nu mai știe ce s-a întîmplat cu creația „sa”, scăpată total de sub control.

Cînd vrea să-și revendice, sau să-și afirme în mod legitim personalitatea independentă, strict literară, conflictul izbucnește. Racine se ceartă cu actorii care-i joacă *Alexandre*, deoarece... tipărește

textul prea repede. Trupa se simte frustrată în drepturile sale, ba chiar „furată”. În secolul al XVIII-lea, în Anglia, nu se scrie nici o istorie a teatrului. În schimb apar destule istorii ale actorilor. Dovadă că acesta este personajul principal, elementul de bază al lui *res theatrialis histrionica*. Shakespeare însuși nu face mare caz de tipărirea pieselor sale. Primul volum colectaneu apare abia după moarte, prin îngrijirea a doi prieteni și camarazi de scenă (1623). Mentalitatea sa nu era aceea a unui „autor dramatic” profesionist.

Teoreticienii, la rîndul lor, preocupați să izoleze și să definească esența dramei, pleacă de la aspectul cel mai exterior, cel mai imediat perceptibil, în speță reprezentația teatrală. În timp ce *epicul* folosește discursul indirect, punînd cuvintele în locul lucrurilor, drama face apel la discursul direct, la obiecte „originale”, la personaje actricești reale. De la Renaștere înainte (Castelvetro și alții), nu alta va fi schema întregii demonstrații. Se vor numi deci drame toate „piesele scrise pentru teatru”, „poemele al căror subiect este pus într-o acțiune” scenică, nu povestită, ci reprezentată. Concepția se înrădăcinează atît de mult, încît și spirite fine ca Goethe afirmă că întreaga poezie tinde spre dramă, avînd în „vedere aceeași „reprezentare sub forma prezenței reale și complete”. Deci eterna confuzie, întreținută și de ambiguitatea conceptului de „reprezentare”: imagine literară care sugerează, cu priză asupra imaginației/imagine teatrală imediat perceptibilă. Ambele „reprezintă”, dar prin metode diametral opuse.

Din care cauză, scena și arta actorului trec drept complementele necesare, indispensabile, ale poeziei teatrale, subordonată total teatrului. Romantismul german profesează cu consecvență astfel de idei (Schleiermacher, A. W. Schlegel), îmbrățișate și de Hegel. Prin latura sa obiectivă, poezia dramatică „pretinde... desfășurarea scenică completă”. De unde concluzia: „Propriu-zis *dramatic* este exprimarea verbală a indivizilor în lupta pentru interesele lor și în conflictul dintre caracterele și pasiunile lor. Deci *dramaticul* s-ar reduce la o formă de expresie, cînd în realitate, după cum vom vedea, el aparține în mod esențial fondului (pentru a menține terminologia hegeliană). Adepții moderni, foarte numeroși, ai „teatralității”, recrutați din rîndul „oamenilor de teatru” (regizori cu veleități teoretice, dramaturgi de succes, actori-vedetă, profesorii la facultățile de „teatrologie” etc.) nici nu concep că *dramaticul* ar putea exista și în afara efectelor de scenă, „loviturilor de teatru”, spectacolului destinat unui public chemat să

aplaude. Preocuparea centrală, obsesivă, este comunicarea directă și de efect a emoției, transmiterea imediată a senzației vieții, nu „expusă și explicată”, ci „arătată”, „frapantă”. Din această constatare, Ibrăileanu trăgea concluzia – să-i spunem pe nume: exagerată – că „genul dramatic este creator prin excelență”. Astfel de teorii circulă în perioada actuală pînă la saturație.

Ceea ce se impune în mod esențial este eliberarea *dramaticului* de sub exclusivismul și intoleranța teatrului și a teatralului, prin recunoașterea deplină a demnității sale autonome, categoriale. În care scop, sustragerea sa de sub apăsarea a două specii de paraziți antidramatici – cabotinismul și teatrul vieții – reprezintă o operație prealabilă, strict necesară. Foarte adesea, mai ales din cauza actorilor, teatrul devine o artă falsă, artificială, convențională, profund neautentică. Între textul dramatic și spectatori se interpune un zid de aparențe și grimase, de mască și impostură, nu o dată insuportabil. Este cauza principală a mai tuturor „căderilor”. Dar, în egală măsură, *dramaticul* real este anihilat și prin excesul contrar, al mutării teatrului în viață, cînd „jucăm teatru”, adoptăm poze, simulăm, ne contrafacem, transformați în meschini și penibili histrioni ai existenței. Celebra temă literară „lumea ca teatru” evocă, în parte, tocmai această situație. Numai că teatralitatea astfel concepută are un caracter învederat preestetic, elementar, chiar subteatral. Dincolo însă de opoziția necesară la aceste excrescențe violent și abuziv teatrale, dramaticul își proclamă independența față de teatralitatea însăși.

Încă Aristotel făcea această distincție esențială, între judecarea tragediei „în sine” și „prin prisma reprezentărilor în teatru” (*Poetica*, V, 1449a), două perspective bine autonomizate, regăsite adesea la autorii dramatici cu mentalitate predominant literară: Schiller declară, în prefața la *Hoții*, că este indiferent la legile compoziției teatrale și la avantajele scenei. Goethe observă, la rîndul său, în legătură cu Shakespeare, că poetul a fost superior dramaturgului. Hegel însuși își dă seama că arta teatrală este „relativ neaîrnătoare de poezie” și deci de faptul – esențial – că reprezentația constituie o condiție exterioară, aproape accidentală, a textului teatral, care rămîne dramatic indiferent dacă este sau nu adus pe scenă. Că scena impune o serie de restricții și exigențe, (secționarea și, mai ales, sintetizarea acțiunii, limitarea temelor, personajelor și obiectelor reprezentabile etc), nu se poate nega. Dar înscenarea rămîne mai mult sau mai puțin un „accident”, o

situație de fapt, un fenomen social și statistic, cât timp nimeni nu poate nega existența și viabilitatea paralelă a teatrului scris, în vederea doar a lecturii „a teatrului literar și chiar a teatrului interior, toate intens dramatice, în ciuda eliberării lor de sub tirania spectacolului și adesea tocmai din această cauză. Orice ar pretinde „oamenii de teatru”, marele scriitor dramatic a avut aproape totdeauna și conștiința existenței creatoare independente, a valorii autonome a textului său literar, anterioară oricărui „experiment teatral” posibil.

Cît timp „piesa trebuie să fie frumoasă și să placă, fără ajutorul actorilor și în afara reprezentației” (Corneille); există lucrări pe care le citești și pe care ți le închipui cu plăcere, dar dacă le aduci pe scenă arată cu totul altfel și ceea ce ne încântase la citit poate să nu ne mai facă nici o impresie pe scenă” (Goethe); s-a scris o întreagă literatură de tip „spectacol într-un fotoliu” (realizată: Merimée și Musset, sau doar proiectată: Mallarmé), îmbrățișată sau admisă pe picior de egalitate de celebri autori dramatici ca: Gogol, Ibsen, Yeats, O’Neil (care declara că nici nu mai merge la teatru!), la care se adaugă lecturile dramatizate și un întreg teatru radiofonic, este greu să se susțină că reprezentația teatrală constituie elementul fundamental al dramaticului, condiția sa *sine qua non*. Disociat de teatral, dramaticul aparține în mod primordial textului literar, „partea esențială a dramei”, o spune și o autoritate de talia lui Gaston Baty. Drama nu se confundă cu teatrul. Dar acest adevăr nu poate fi asimilat înaintea risipirii altor confuzii și prejudecăți curente.

Existența afinităților epico-dramatice nu îngăduie, în nici un caz, asimilarea celor două situații literare fundamentale, eroare alimentată de vechea și abuziva sinonimie a ideii de acțiune. Este foarte adevărat că atât romanul cât și piesa de teatru evocă acțiuni denumite după împrejurări, în ambele cazuri: „intrigă”, „subiect”, „fabulă”, rezumate de un „argument”, „sumar” sau „sinopsis”. De asemenea, nu se poate ignora nici faptul că există opere epice cu puternice latențe dramatice (un foarte bun exemplu românesc este oferit de Caragiale), de unde posibilitatea scenarizării lor, a adaptării pentru teatru. Orice succesiune de acțiuni poate fi narată sau reprezentată.

Dramaticul implică totuși un alt tip de acțiune, bine diferențiată, de cea specific epică. Disocierea este exprimată în termeni limpezi de însăși oscilarea și confruntarea tradițională, „clasică” am spune, a noțiunilor *narațiune* (*récit*)/*acțiune* (scenică): narațiunea nu

intervine în teatru decît în cazurile în care „lucrurile nu pot fi transformate în acțiune” scenică. Dar, în același timp, „narațiunile reprezintă ele însele acțiuni după natura subiectului”. Ceea ce nu înseamnă că o piesă poate fi făcută numai din narațiuni, căci ea s-ar transforma în acest caz în lungi discursuri și expozeuri verbale, deitate de actori în fața unui public. Am asculta doar romane povestite pe scenă. Or, tocmai acest accident trebuie prevenit, „evitînd – cum recomandă și Sébastien Mereier – tot ceea ce amintește romanul”. Deși multe piese sînt laudate pentru calitatea „acțiunii” lor, este evident că „plăcerea epică” nu se confundă cu „plăcerea dramatică”. La rîndul său, verosimilul romanesc are alte „legi” decît cel scenic (unitar, convergent, limitat ca durată etc).

Cu toate acestea, dramatismul acțiunii nu poate fi definit în mod esențial în funcție de condițiile și exigențele teatrului. Două argumente ni se par hotărîtoare:

Existența a numeroase piese perfect reprezentabile, lipsite totuși de orice tensiune dramatică. Multe compuneri au acțiunea deslînată, haotică, imprevizibilă, fără „plan” precis, fără obiective determinate. S-a observat că acesta este, în special, cazul teatrului Renașterii și al pastoraletelor dramatice, lipsite de tensiuni și conflicte. Substanța lor este făcută din narațiuni și dialoguri. Teatrul modern „alegoric”, „parabolic” se află în aceeași situație. Vedem piese în care nu se întîmplă de fapt nimic: doar lungi monologuri, întretăiate și subliniate de gesturi simbolice. În *En attendant Godot*, *Iona* și multe altele, cu acțiunea, practic nulă, sugerează efectul dramatic.

Nu este deloc adevărat că acțiunea dramatică trebuie să fie neapărat vizibilă, reprezentată, și mai ales complicată în sens epic. Dimpotrivă, excesul de intrigă, peripeții, trape, și *qui-pro-quo*-uri este semn de mediocritate și facilitate. Observația – veche – a fost accentuată la noi, cu îndreptățire, de Camil Petrescu. Dacă situația dramatică ar fi condiționată doar de „aventuri”, atunci din cîmpul dramaticului ar fi eliminate confruntarea de idei, tensiunile și antagonismele morale, conflictele și dramele interioare. În felul acesta, dramaticul și-ar vedea suprimată însăși posibilitatea existenței și intensificării sale în adîncime.

Și mai greșită este definirea spiritului dramatic în funcție de existența personajelor, care sînt doar agenții sau exponenții dramaticului, nu și condiția riguroasă a existenței sale. Eroi există peste tot în

literatură, fără a fi obligator implicați în situații dramatice. Dar această concepție, de proveniență clasică, derivată din teoria aristotelică a „imitației oamenilor în acțiune” (*Poetica*, II, 1448a), trecută prin Renaștere și Clasicism, continuă și azi prin teoria că „dramele veritabile sînt doar acelea în care acțiunea este nedespărțită și inseparabilă de caractere”. Ne aflăm prin urmare încă în fața unei definiții restrictive, impusă de condiția teatrală a dramei, unde într-adevăr autorul „vorbește prin buzele altora”. Așa cum se va repeta mereu, de la Minturno, pînă la Dimitrie Eustatievici al nostru, care știa și el de „alte fețe grăitoare”, confirmați de multe spirite ilustre, între alții Goethe (*persönlich handelnde*).

De fapt, această concepție a „personajului” esențial și indispensabil este de origine histrionică, nu estetică. Aristotel însuși recunoaște că tragedie fără acțiune nici n-ar putea fi; fără caractere însă, s-a mai văzut”, căci „tragedia nu-i imitarea unor oameni, ci a unei fapte și a vieții” (*Poetica*, VI, 1450 a). O lungă perioadă de predominare a artei actorului consolidează, totuși, opinia contrară, subminată abia în secolul al XVIII-lea, cînd accentul se deplasează spre semnificația socială și morală a personajului, al cărui rol autarhic încetează. Diderot notează și această răsturnare: „Pînă acum, în piese, caracterul a fost obiectul principal, și starea sa (socială) doar accesoriu; astăzi, starea trebuie să devină obiectul principal și caracterul numai accesoriul”.

Paralel cu micșorarea rolului pe care-l joacă, se constată și lărgirea progresivă a conceptului, consecință a diminuării contribuției scenice a caracterelor: apar personaje misterioase, invizibile (ca în teatrul lui Maëterlick), altele care se definesc doar prin alte personaje. În sfîrșit, pseudo-personaje dezumanizate, convenționale, pur simbolice, în prelungirea vechilor „măști” și marionete, în genul lui *Ubu roi*. Spre schematic și ireal tinde și arta mimului, a pantomimei, jocul siluetelor. În toate aceste împrejurări, dramatismul se depersonalizează. Dacă în prima fază a istoriei personajului acțiunea dramatică ia naștere în cadrul relațiilor dintre caractere, cu tendința interiorizării sale în conștiința lor, în ultima ipostază dramatismul devine o confruntare abstractă de situații doar sugerate.

Întrucît dramaticul nu este condiționat în mod esențial de existența personajelor, el nu poate depinde nici de dialogul lor, deși un vechi articol de dogmă proclamă și acest pseudo-adevăr. Și cu toate acestea, nu este greu de observat că dialogul, cu funcții aproximativ

identice, intervine în orice gen și tip de operă literară. Există dialoguri în poezia lirică – reale sau convenționale (precum la Musset: *La nuit de mai*) – ba chiar și „specii” întregi, îndeosebi medievale (*romance, pastourelle, débat, contrastes*), întemeiate numai pe dialoguri și opoziții de sentimente și opinii. Suprarealismul modern pretinde și el să „restabilească dialogul în adevărul său absolut”, care ar fi... solilocul, monologul. Romanul, fie el clasic sau „nou”, cultivă și mai intens dialogul, conversația și ceea ce s-a numit „subconversația”. De fapt, orice text dialogat se proiectează scenic. Fără a omite nici situația contrară, a spectacolelor teatrale, care nu implică nici un fel de dialog (*pantomimele, marionetele, umbrele*), și mai ales a *pieselor-monolog*, uneori mai intens dramatice decât numeroase piese excelent dialogate (Wilde, uneori și Shaw), lipsite totuși de o reală substanță dramatică. Dialogul este, fără îndoială, una din ocaziile dramaticului. Nu însă și cauza sa.

În *Ramuri*, VII, nr. 5, 1970, p. 10.

UMANISMUL AZI, AGONIE SAU RENAȘTERE SPIRITUALĂ?

În ultimă analiză, idealul umanist se salvează, supraviețuiește, moare sau renaște, numai în noi, în conștiința noastră, a tuturor oamenilor, pentru care ideea de „om”, „umanism”, „umanitate” păstrează încă un sens viu și imediat. Ceea ce echivalează cu a spune că întreaga problemă umanistă depinde de clarificarea și consolidarea ideii de om ca normă a existenței și dezvoltării plurale a omului. Partida se joacă, se pierde sau se câștigă, numai în acest plan: al conștiinței omului de sine însuși, al auto-cunoașterii și a posibilităților acestei cunoașteri, fără obstacole de nici un fel, începînd cu catastrofalele erori de gândire, definire și apreciere a condiției umane. Căci fără un concept limpede despre om, toate manifestele umaniste, întreaga adevărată finalitate cele mai înalte ale omului - realizarea de sine și creația, ceea ce de fapt este unul și același lucru - riscă să devină forme și vorbe goale. În timp ce omul, ființa vie, cu voință, demnitate, conștiință de sine și idealuri de viață care-i sînt specifice, constituie o realitate esențială, concretă, prima și ultima realitate a existenței. Este deci fundamental, vital și uman în același timp, ca ideea de om să nu moară, să nu fie negată, ignorată sau pervertită, în om, de către om, prin purtătorii săi de cuvînt, de orice speță. Or, ceea ce se constată într-o serie de sectoare ale gândirii contemporane apăsătoare este tocmai criza și agonia ideii de om.

Este de ajuns să ne amintim, fie și fugitiv, cele mai importante forme ale acestei agonii spirituale, care caracterizează criza umanistă contemporană.

Tendința fundamentală constă în reducerea omului la categorii, concepte și dimensiuni, care-i suprimă orice semnificație autonomă: a defini esența omului exclusiv prin biologie, sociologie, economie, istorie, înseamnă a-i da, în cel mai bun caz, o explicație indirectă, derivată, total subordonată. De fapt, de cele mai multe ori, negativă. Nu poate fi vorba de a ignora nici una din determinările biologice, sociale, economice sau istorice ale omului, ființă condiționată. Dar mai presus de toate ființă cu existență specifică: ireductibilă, irepetabilă, individuală, care-și găsește criteriul și deci norma supremă în propria sa specificitate. Așa cum arta nu poate fi analizată, explicată și judecată decît prin criterii estetice, tot astfel omul nu poate fi înțeles și definit decît prin criterii umaniste: ale omului care se vrea ca atare, *tel quel*. Loc de intersecție al esenței și existenței, „transcendenței” și

imanenței, obiectului și subiectului, al tuturor stărilor materiei, omul ca individ concret, fenomenal, cere numai o astfel de dezbatere a condiției sale, dezbatere care nu este nici tautologică, nici autotelică, nici autonomistă, de vreme ce ea recunoaște și implică totalitatea condițiilor sale obiective. Dar nici o condiționare fenomenală nu poate nega esența fenomenului însuși.

Din care cauză, orice filozofie care neagă explicit sau implicit esența umană se dovedește prin definiție anti-umanistă, începînd cu subordonarea radicală a omului unui *Dasein*, unui *Être transcendent*, ce-1 asumă, îl domină și care, mai presus de toate, îl instituie ontologic.

Dizolvarea omului în conceptul logic de om, a gândirii umane într-o ipotetică gândire immanentă ce se gîndește pe sine, duce la același rezultat. Omul este absorbit într-un plan abstract, într-un câmp conceptual, de natură a-i suprima orice realitate. Acestui formalism logic îi corespunde, în câmpul științelor umane moderne, formalismul structuralist, care nu recunoaște decît totalități, structuri, sisteme, modele, funcții. În această perspectivă, care este soarta omului? El se transformă într-o nouă abstracțiune numită raport, relație, funcție. Nici măcar „obiect”, ci rezultatul unor interdependențe funcționale, un simplu „loc” anonim, unde mecanismul sistemului funcționează. Sensul încetează a fi al omului, pentru a deveni în exclusivitate al rețelei de relații, în desfășurare mecanică. Or, nu există o atitudine mai radical anti-umanistă, decît mecanicismul sub orice formă, fie el formalist, psihologist, sociologist sau teluric. Tehnocrația, înainte de a deveni o concepție și un sistem de relații sociale, constituie - în acest înțeles - o atitudine teoretică: a mecanismului unic, hipertrofiat, extins asupra întregii existențe, capabil de reglare autonomă, de auto-reglare...

Efectele unei astfel de exacerbări structuraliste devin, poate, și mai brutale în câmpul artei și literaturii, victimele cele mai inocente ale dezumanizării contemporane. O operă de artă redusă și mai ales concepută ca un sistem, care se comunică doar pe sine însuși, neagă atît personalitatea artistului cît și posibilitatea comunicării umane. Singurul mesaj posibil devine doar al codului sistemului. Creatorul nu mai are nimic de spus. Demisie gravă, catastrofală, deoarece ea implică neutralizarea oricărui sens, oricărui simbol, oricărei expresii, suprimarea oricărui mesaj, în cel mai elevat înțeles al cuvîntului. În locul limbajului vorbește „limba”, de fapt sistemul său, în pură desfășurare formală. De unde sentimentul de neaderență al creatorului la propriile

sale creații, atitudinea de alienare și înstrăinare estetică, repulsie camuflată adesea sub ideea de anti-limbaj și anti-artă. De ce individul creator ar nega arta, dacă ar simți că ea îi aparține efectiv? Scăpate de sub control, enigmatice, vide de sens, operele de artă devin simple „semne” care „tac”. Autorul însuși nu poate să propună nici o explicație plauzibilă. Obiectul artistic se închide în el însuși, se resoarbe progresiv și, în cele din urmă, dispare... Umanității i-a fost suprimată în felul acesta bucuria cea mai pură și cea mai înaltă. Fără artă, umanitatea devine sterilă, monstruos de tristă și de monotonă. Implicațiile ultime ale „anti-artei” moderne se numără printre cele mai grave atentate anti-umaniste posibile.

Toate aceste orientări actuale vin să se adauge peste o serie de constatări mai vechi ale psihologiei, care au dus la pulverizarea și depersonalizarea conceptului de eu, negat în unitatea, stabilitatea și personalitatea sa originală. Recunoașterea primatului inconștientului (cu rol implacabil, analog sistemului structurii) absoarbe persoana umană într-un lac adânc, obscur, anonim și haotic. Instinctualismul freudist și de orice altă categorie, iraționalismul cu toate măștile sale duce la aceeași viziune unilaterală a psihologiei umane. Antiumanismul său constă în totalitatea atrofierilor, inhibițiilor și alterărilor pe care le implică. De vreme ce nimeni nu poate dovedi că inteligența și rațiunea n-ar fi facultăți specific umane, negarea, minimalizarea sau ignorarea acestor facultăți, sub orice formă sau pretext, are unul și același efect negativ: mutilarea sau deformarea ființei umane, în integritatea și integralitatea aptitudinilor sale. Chiar dacă rațiunea ar revendica doar o poziție de cvasi-egalitate și nu dominantă și încă anularea sa ar reprezenta o mare eroare. De fapt, chiar și cele mai iraționaliste teorii au fost și sînt formulate sub formă silogistică, demonstrativă, de o inteligibilitate riguroasă. Se poate deci afirma că rațiunea constituie condiția întregii vieți intelectuale a individului. De unde și suprema sa valoare umanistă.

Se înțelege, întreagă această criză se profilează pe un fundal social, care în parte o determină. Umanismul, înainte de a muri teoretic, moare totdeauna practic. Orînduirile tiranice, intolerante, fanatice, îl desființează în esență. Abrutizarea, exploatarea, alienarea, negarea demnității umane, sub orice formă, în timp și spațiu, sînt anti-umaniste prin definiție. Războaiele de cotropire, persecuțiile, discriminările, distrugerile periodice, în masă, ale omului și produselor muncii sale, la

fel. Fenomenul este observabil mai ales în zilele noastre, când riscul distrugerii umanității atinge uneori pragul situației-limită. O enormă capacitate de cunoaștere științifică și de realizare tehnică vine, în domeniul atomic, în contradicție absolută cu existența însăși a omului, a culturii și civilizației sale. Ne aflăm la stadiul când cultura și civilizația, hipertrofiată, tind să-și suprime cu înconștientă și dezinvoltură creatorul, care este omul. Acest conflict dintre om și civilizație definește, în modul cel mai elementar și mai direct, condiția cu totul precară a idealului umanist în epoca actuală. Între „civilizație” și „civilizați” pare să se deschidă un imens hiatus, care se lasă surprins nu numai în laboratoarele atomice, dar peste tot în societățile moderne, în special „industriale” și de „consum”. În această zonă criteriile tehnocrației, eficienței, operativității, productivității transformă individul într-un instrument pasiv, automatizat, simplă piesă de mașină. Vechiul ideal umanist, al omului scop în sine, a dispărut, s-ar zice fără urme. Locul său a fost luat - simbolic vorbind - de omul produs de serie, producător de obiecte în serie...

Protestele împotriva acestor stări de lucruri îmbracă mai totdeauna forma unor reacțiuni predominant sentimentale, sau de un radicalism atât de abstract și de absolut, încât frizează utopia. Aveam nevoie în gradul cel mai înalt de conservarea și dezvoltarea conștiinței umaniste, de reformularea ideii de om. Dar această conștiință umanistă urmează a fi definită și reformulată în termeni realiști, obiectivi, posibili, specifici epocii noastre. Formula lui Pico della Mirandola *De dignitate hominis* rămîne, desigur, mereu actuală. Totuși înțelesul său nu mai poate fi integral același. Dacă omul, într-adevăr, nu este ființa damnată, ci capabilă de cunoaștere, de ridicare la universal, de continuare a creației, ca artifex, el își adaugă în lumea modernă o serie de atribute noi: realizarea de sine, depășirea și eliberarea continuă, asumarea, angajarea și integrarea în totalitatea aspectelor existenței, umanizarea tuturor relațiilor sociale, culturale, tehnice, nevoia de informare și edificare permanentă a conștiinței, refuzul funciar, organic, de a se lăsa transformat într-un simplu instrument de execuție, fără clarificarea prealabilă a scopurilor urmărite. Întreg efortul actual de educare, în totalitatea formelor sale, urmărește tocmai acest obiectiv: al formării, informării, clarificării și „cuceririi” spiritelor. Fără câștigarea acestei „victorii” toate revendicările noastre, începînd cu cele umaniste, oricît de legitime și înalte ar fi, rămîn literă moartă. Nu se pot oferi

soluții definitive. Dar câteva direcții și aspirații pot fi precizate cu destulă claritate, începînd cu aceea - fundamentală - de raportare, subordonare și adaptare permanentă a tuturor aspectelor vieții moderne la dimensiunea umană, în funcție de nivelul și necesitățile fiecărei regiuni ideologice și geografice. Omul continuă să rămînă, orice s-ar spune, măsura tuturor lucrurilor. Urmează doar a ne înțelege în ce domenii acest criteriu devine esențial bunei condiții spirituale a epocii noastre, fără generalizări superficiale și nivelatoare.

În sfera antropologiei filozofice și a culturii va trebui să renunțăm în mod radical la o serie de mituri, încă tenace în unele conștiințe prea conservatoare: a superiorității omului alb asupra celui de „culoare”, a „occidentului” asupra „orientului”, a cunoașterii pozitive asupra celei „tradiționale”, care operează prin simboluri și reprezentări colective. Familiarizarea tot mai accentuată cu societățile și culturile numite „primitive”, „orientale”, „subdezvoltate” etc. duce la o cunoaștere totală a omului, a cărui imagine, în conștiința modernă se modifică și se lărgeste în mod esențial. Sînt integrate și „recuperate” în felul acesta o serie întregă de domenii, care aparțin nu mai puțin umanității: mitologia și religiile ca instrumente de cunoaștere, folclorul și culturile etnografice. După cum psihologia abisală, arhetipică, a categoriilor inconștientului colectiv (fără a le supralicita în nici un fel) contribuie și ea la întregirea, nuanțarea și aprofundarea imaginii globale a omului. Dimensiunile sale „culturale” și morale au sporit enorm, prin integrarea și depășirea permanentă a idealurilor parțiale anterioare: înțeleptul, sfîntul, umanistul, geniul, „bunul sălbatic”, omul natural, omul „luminilor”, supraomul, etc, pentru a lăsa la o parte o întregă mitologie a secolului nostru, de la „omul-șofer” al lui Keyserling, la „omul revoltat” al lui Camus. Se vorbește, în Occident, tot mai mult de omul tip mass-media, produsul nivelat al tehnicii moderne de informație în masă. Definiția nu este reprezentativă pentru întreaga imagine a omului actual, deci ea nu are încă o semnificație umanistă. Dar este de neconceput un umanism modern, fără cunoașterea și informația deschisă (ceea ce nu vrea să spună și necritică), fără dezvoltarea continuă a posibilităților de cercetare și asimilare a creațiilor universale, dincolo de obstacole și bariere artificiale. O idee, o ideologie puternică, sigură de sine, nu are a se teme de confruntarea ideilor, de discuții și analize leale, obiective, duse în spiritul adevărului.

Tot din perspectiva preocupării pentru cunoașterea umană s-ar putea rezolva și conflictul, atât de tipic modern, dintre tehnică și individ, dintre mașină și creator, dintre manipulatorul și beneficiarul său. Dincolo de condiția esențială a umanizării condițiilor de muncă - a cărei necesitate socială și politică nici nu mai trebuie subliniată - ceea ce trebuie introdus sau dezvoltat este tot un cuplaj sau o asociere de ordinul cunoașterii. Producția constituie un sistem, care face parte dintr-un întreg proces industrial, sistem integrat în sistemul social corespunzător. Plecînd de la premisa că orice sistem sau proces industrial este conceput, acționat și finalizat nu în sine, ci în vederea omului, ni se pare elementar a acorda individului și posibilitatea de a cunoaște, înțelege, asimila și adera (sau nu) la sensul întregului sistem la care el colaborează. Precizăm: sensul, direcția, explicația, motivația întregului proces, nu comunicarea tehnologiei ca atare. Cît timp, muncitorul de orice tip, manual sau intelectual, este tratat ca simplu instrument și executant, fără nici cea mai mică preocupare de a-l informa și cointeresa și intelectual la structura și desfășurarea muncii sale, el se simte în mod legitim frustrat, alienat, „reificat”, dezumanizat. Tratat ca „unealtă” și nu ca „om” mînuitor de unelte. Suprimarea efectivă dintre munca manuală și intelectuală se poate face numai pe această cale, a tehnicizării conștiinței și umanizării tehnicii, prin cunoaștere, participare și integrare intelectuală. Înfîngerea naturii prin tehnică și civilizație constituie o eminentă victorie a omului. Dar numai dominarea tehnicii și civilizației industriale prin spirit, din interior, consacră pe om ca „rege al creației”, pentru a vorbi metaforic, în termenii umanismului clasic.

Creația de orice tip, în special cea artistică, se înscrie în cadrul aceleiași revendicări umaniste: realizare de sine, prin creație inteligibilă, care spune „ceva” unui public. Dacă este adevărat că omul se creează pe sine acționînd, obiectivat într-o operă, gestul său devine simbolic și exemplar pentru orice formă de creație: o nouă operă beletristică sau filozofică, o nouă tehnică, o nouă societate, etc. Conștiința umanistă este esențial demiurgică, prometeică și nu există un atentat mai grav la condiția umană decît ignorarea sau împiedicarea vocației sale creatoare. Ideea de „structură”, atât de vehiculată azi, aruncă o puternică umbră asupra virtualităților creatoare ale omului. Dar nu există structură sau sistem imaginabil, care să nu necesite totuși un „motor”, un „agent”, un „animator”, singurul factor capabil să-l

pună în mișcare, să-1 facă să funcționeze. Structura, artistică sau nu, este deci de neconceput, fără prezența și intervenția omului, respectiv al creatorului. Și cum orice structură implică o regulă și un sens, toate produsele artistice nu pot avea decît, aceeași caracteristică elementară: transmiterea unui sens, interpretabil desigur, polivalent, plural. Dar nu și inexistent, deoarece esența însăși a comunicării, artistice sau neartistice, este recepția, inteligibilitatea, „înțelesul” mesajului. În termeni tradiționali, pe scurt, arta cere un public, proces în cadrul căruia omul-creator se adresează obligator omului-public. Relația, după unii este polară, după alții dialectică. Dar esențial umanistă, fără îndoială, ea este în orice împrejurare. De unde o serie de implicații: responsabilitatea creației (omul-public întreabă, așteaptă, receptează, omul-creator îi răspunde, îi comunică), colaborarea, participarea la operă, angajamentul estetic de ambele părți, necesitatea permanentă și universală a creației artistice. În această perspectivă, „anti-arta” reprezintă un non sens. Afară de cazul (cum este și realitatea) că noțiunea nu exprimă altceva decît o formă nouă, modernă, de artă. Faptul că există o teorie și o hermeneutică a „anti-artei” dovedește tocmai acest adevăr, trecut adesea total cu vederea.

Este cazul a încheia printr-o scurtă observație. Ideea umanistă, atît de contestată azi în Occident – și o carte ca *Pour l’Homme* de Mikel Dufrenne trece în revistă doar o parte din concepțiile actuale care preconizează disoluția și lichidarea omului – își păstrează întreaga vitalitate, eficiență și audiență în culturile unde ideile de om, umanism și umanitate încă nu s-au uzat, n-au avut încă timp să ajungă la saturație, să se compromită, să fie contestate. Cultura română, chiar dacă „mică”, este una dintre acestea. Ea (și altele) nu numai că n-au pierdut încrederea în umanism, dar de fapt de-abia acum descoperă și cultivă intens această idee, care în alte părți se stinge. Deci „polul” umanist al lumii tinde să se deplaseze spre alte regiuni spirituale, spre alte zone de cultură, unde umanismul n-a murit, fiindcă în realitate el de-abia acum „renaște”.

În *Ramuri*, VIII, nr. 2, 1971, p. 10.