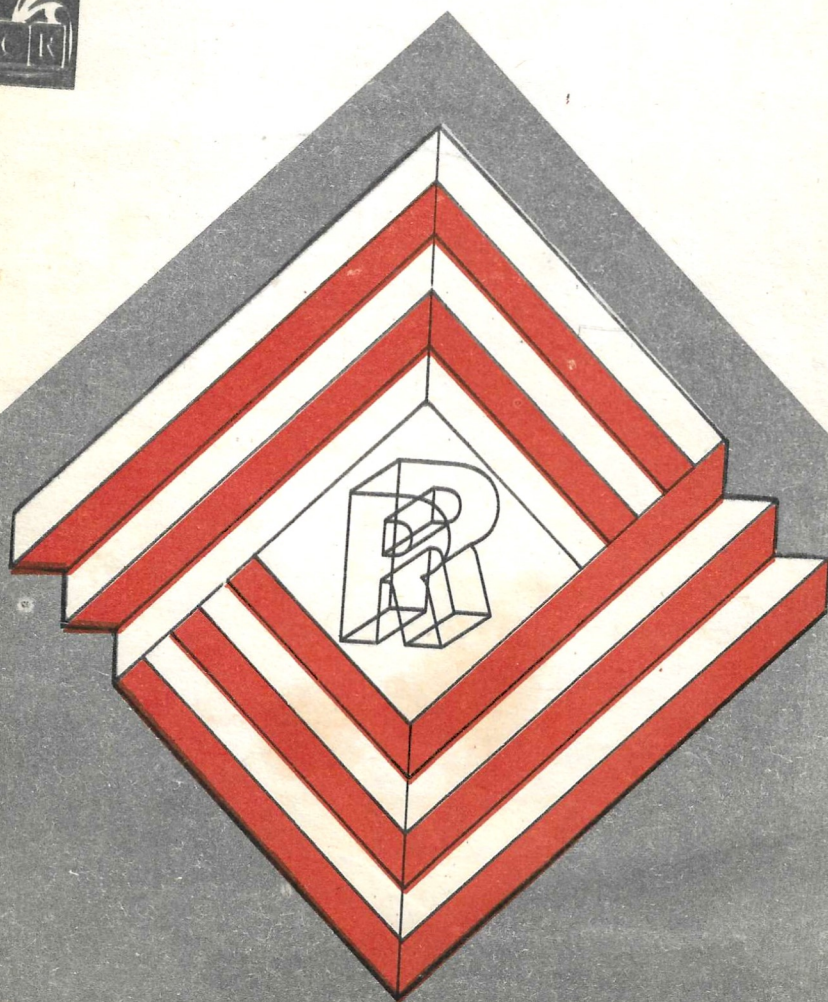


MIRELA ROZNOVEANU

CIVILIZAȚIA ROMANULUI



MIRELA ROZNOVEANU

CIVILIZAȚIA
ROMANULUI

Arhitecturi epice



CARTEA ROMÂNEASCĂ

1991

CUVINT ÎNAINTE

Dacă poezia este, într-o expresie generică, „limba culturilor“, să fie romanul „limba civilizațiilor“? Cu alte cuvinte, o dimensiune monumentală a evoluției și maturității culturilor? Operă de creație aparținând indeobște unei personalități artistice, integrând universul liric (limba culturilor) și luciditatea ingenios orchestrată a construcției „deliberate“ (limba civilizațiilor), regăsit în mai toate civilizațiile spirituale, reelaborat din perspectiva unor estetici distincte în fiecare lume în parte, epicul superior arhitecturat — numit în cultura și civilizația europeană a ultimelor șapte secole *roman* (concept ce a cunoscut el însuși o evoluție importantă, analizată de teoreticienii literaturii) — a apărut nu întâmplător ori de câte ori în istoria umanității o cultură și-a trăit și desăvârșit apogeul. Este știut că unii filozofi ai culturii au vorbit chiar de o ciclicitate a culturilor, a civilizațiilor deci și a formelor. În ceea ce mă privește, consider modalitățile și formele estetice manifestate în culturi și civilizații drept o „împachetare“ originală a unor potențialități estetice existente în structurile informaționale profunde ale materiei din care este construit universul nostru, și reintrate în sfera actualizărilor culturale printr-un proces ce ține seama de *forma mentis*, limbă, tradiții, societate și istorie.

Ca și în cazul poemului, al imaginii pictate, al incantației muzicale sau edificiului monumental, epicul superior arhitecturat este aparent același și totuși altfel pretutindeni. „Același“ pentru că din perspectiva generală a culturii umane îl putem înțelege, admira și valoriza; „altfel“ pentru că nu se suprapun niciodată arhitecturi epice, de pildă, elaborate de două civilizații culturale diferite, de vreme ce prind viață în mentalități, tradiții, istorii și limbi deo-

sebite. De altfel, reținem observația după care filozofii limbii sînt azi de acord că limba își pune atît de puternic amprenta pe modul în care vorbitorii ei înțeleg lumea, încît de aici decurge concluzia că ea influențează și modul de a exprima valori estetice. Sapir și Whorf susțin chiar că analizăm lumea pe căi trasate de limba maternă; după Marcel Cohen logica unui popor depinde de limba pe care o vorbește; mai mult, limba ar impune vorbitorilor, după alți exegeți, o anumită manieră de a privi lumea. Să mai amintim concepția wittgensteiniană care susține că esența omului este exprimată de gramatică?

Avînd în vedere materia primului volum și a celui de față, se poate considera *civilizația romanului* un orizont de tensiune dintre o anumită formă estetică integratoare și civilizație în ansamblul ei. Este vorba de o zestre estetică a arhitecturilor epice selectate și susținute de spiritul uman, afirmînd cele mai rezistente și mai personale modalități ale artei narative de-a lungul veacurilor și mileniilor, valori pe care le recunoaștem și care ne sînt accesibile; o stare calitativă a epicității, conferită de relațiile fiecărei opere romanești cu istoria culturii sale, precum și de calitatea relațiilor dintre operele romanești și literaturi, culturi, civilizații culturale și istorice.

Civilizația romanului, ca fenomen specific, cu o evoluție distinctă, este dependentă, în mod firesc, de civilizațiile culturale, cum le-a numit Toynbee; adeseori acestea au favorizat romanul, potențîndu-i însăși evoluția, dar putem întîlni și situații consemnate de istoria culturii, în care, dintr-un complex de factori, devenirea romanului, manifestarea lui cunoscutezuri sau stagnări de lungă durată. Volumul întii al *Civilizației romanului*¹ a urmărit configurarea stării calitative a romanului prin examinarea unor arhitecturi epice elaborate în civilizațiile culturale ale unor lumi vechi, dintre care amintim lumea hindusă, iraniană, vechiul Egipt, vechiul Israel, China, Grecia și Roma antică... Volumul de față merge mai departe, abordînd unele arhitecturi romanești create de civilizația de tranziție de la antichitatea greco-latină la Evul Mediu european, de civilizațiile culturale ale Arabiei, Japoniei,

¹ Mirela Roznoveanu, *Civilizația romanului*, „Rădăcini“, Editura Albatros, 1983.

Bizanțului, Occidentului
Romanul, bine cunoscut
Luînd în discuție a
teva precizări cu un
existăm este într-o v
mele lui cunoscute
biologică și psihică.
celor cinci milenii d
istoria culturală a u
lui esențial al unive
spre viitor.

Poate că de aceea
limpede nevoia de a
prejudecăți arhaice.
despre care vorbea
abordat, teorii noi.
emanciparea gîndirii
în limbajul comun și
lor. Cum? Printr-o
lumii legat prin fire
țele specializate, obs
tegrat nu numai natu
doxal chiar de noile
lizate ne permite să
o unitate profundă,
este posibilă, spunea
terdisciplinară; după
chistate în prejudecăt
țelor teoretice ale om
în opoziție cu restul
asuma același destin.
tivă la încheierea de
Paul Ricoeur, de pild
ria și critica literară
științei, producînd n
de posibilitate ale un
trivă ca subiect aut
agent valorizator al a

Bizanțului, Occidentului european, Evului Mediu și Renașterii. Romanul, bine consolidat în rădăcinile sale, își începe expansiunea. Luând în discuție acest fenomen al expansiunii, sînt necesare cîteva precizări cu un caracter reflexiv. Așa cum Universul în care existăm este într-o violentă expansiune, tot așa, se pare, toate formele lui cunosc acest fenomen; de la sistemele solare, la materia biologică și psihică. Arta este și ea în expansiune. Acumulările celor cinci milenii de artă demonstrează că expansiunea artei în istoria culturală a umanității nu este decît o reflectare a vectorului esențial al universului nostru: timpul orientat dinspre trecut spre viitor.

Poate că de aceea, în epoca în care trăim, lumea simte tot mai limpede nevoia de a-și primeni gîndirea, golind-o de reziduuri și prejudecăți arhaice. „Mormanul crescînd al problemelor deschise“, despre care vorbea filozoful Mario Bunge, pretinde, pentru a fi abordat, teorii noi. În această tentativă, primul pas ar însemna emanciparea gîndirii de așa-numitele reziduuri fosile atît de vii în limbajul comun și, aș adăuga, în fondul rutinier al convingerilor. Cum? Printr-o „adecvatio ad rem“ — *res* fiind un fragment al lumii legat prin fire vizibile și invizibile de întregul cosmos. Științele specializate, observa filozoful francez Edgar Morin, au dezintegrat nu numai natura, ci și propriul lor teren. Demonstrată paradoxal chiar de noile cuceriri ale cunoașterii, criza științelor specializate ne permite să visăm la reconstituirea unui nou univers, la o unitate profundă, concepută ca o unitate în diversitate. Ea nu este posibilă, spunea filozoful amintit, decît printr-o abordare interdisciplinară; după Prigogine, prin încheierea de noi alianțe. Închistate în prejudecăți și o limitare tot mai dramatică a cunoștințelor teoretice ale omului de cultură, care nu renunță la a o defini în opoziție cu restul lumii, estetica, teoria literaturii, critica și-ar asuma același destin. Totuși, arta începe să dea semne că este receptivă la încheierea de noi alianțe, una dintre ele fiind și cu știința. Paul Ricoeur, de pildă, considera că filozofia (și înțeleg că și teoria și critica literară) trebuie să treacă dincolo de generalizările științei, producînd mutația către interogarea asupra „condițiilor de posibilitate ale umanului“, proces în care omul apare deopotrivă ca subiect autoreferențial al discursului și totodată ca agent valorizator al acțiunii.

Se simte așadar, în abordarea artei, nevoia unei alte logici decât logica aristotelică (după filozofi, logica binară aparține lumii fizice), o logică „umană“, care să apropie arta de om și nu să o îndepărteze printr-un abstractism resimțit ca o vină sau ca o infirmitate. Ar fi vorba de o logică în care trecerea de la o situație la negația ei să se realizeze gradual și nu brusc, de o logică a raționamentului, enunțată deja de Gr. C. Moisil, ce sugerează că trecerea de la real la fantastic, de la adevărat la verosimil, de la autenticitate la ficțiune poate fi explicată în coordonate reflexive mult mai suple și mai profunde.

Fiecare element al lumii în care trăim participă așadar la devenire printr-o multitudine de fațete uneori greu perceptibile, ceea ce acordă fenomenelor o înfățișare ambiguă, proteiformă, cu totul alta, imediat ce am schimbat puțin unghiul de abordare, ca și filiera de integrare în orizontul lumii. Din această pricină, criticul doritor să valorizeze se va izbi de destule paradoxuri pe care vrînd-nevrînd va trebui să și le asume. Astfel, el trebuie să accepte că, în măsura în care se va implica într-o realitate sau teorie literară, acestea îl vor absorbi tot mai mult împiedicîndu-l de la exercițiul teoretic, critic, eseistic; că, cu cît sistemul său de idei va fi mai riguros, cu atît va fi mai incomplet, conform celebrei demonstrații a lui Gödel; că singura șansă de a realiza un sistem nu ar fi decât evadarea din acel sistem; că în estetică, între frumos și urit cea mai amplă este categoria cărților nici frumoase, nici urite, și dacă vom acorda atenție logicii dinamice a contradictoriului, atunci textul literar nu este decât o tensiune a contradictoriilor atingînd o inefabilă stare de echilibru, actul critic nefiind la rîndul lui decât o tensiune „pe muchie de cuțit“ gata să zdrobească nu numai ceea ce se citește, dar și ceea ce se gîndește și se scrie.

Omul în general, și mai ales cel care gîndește și interpretează cultura, se afirmă în lumea sa ca un *homo estimans* — prezență avînd capacitatea opțiunilor superioare, a surprinderii proceselor devenirii cu logica lor specială, a faptului individual unde evenimentul individual poate reinterpretă specia, regula, teoria, istoria. În veacul care se încheie, poate cel mai revoluționar în idei din istoria umanității, în pofida marelui salt al gîndirii critice, numeroase improprietăți și ambiguități grevează încă opera de artă.

Una dintre
de creație
nelegat
sau ignor
precis foa
operele se
ale fiecare
tivă cultu
perspectiv
ță cultura
tr-un lich
Din ve
Ramayana
sice) crea
inexplicab
considerat
ideale, de
poetii nef
cătrecel
ția artist
trebui să
mantism,
lului nost
decăzut t
fenomenel
fizic, dar
logice), a
creștinism
bire și mi
terioasa c
meșteșug,
clasic, ap
tării roma
ficiu, repl
de la nor
mativă. D
nuanțe ne

Una dintre acestea ar fi aceea că, deși ea este considerată un act de creație, această creație este privită ca un fenomen singular, nelegat în vreun fel de marele sistem al lumii. Creația respectată sau ignorată plutește în apele culturii și nimeni nu poate explica precis foamea de cultură a umanității (dar și atitudinea ei față de operele selectate din noianul timpului, în pofida listelor canonice ale fiecărei epoci, sau față de altele ignorate), ca și zestrea ei nativă culturală, capacitatea de a înțelege operele singulare din perspectiva unei predeterminări fără echivoc, — acea substanță culturală în care umanitatea se scaldă de la începuturi ca într-un lichid amniotic.

Din vechime (chiar din primele încercări teoretice cuprinse în *Ramayana*, Vechiul și Noul Testament sau textele chineze clasice) creația artistică a fost privită fie ca un fenomen estetic inexplicabil, fie ca un act demiurgic întâmplător. Platon a considerat-o de influență divină, suflu daimonic, copie a lumii ideale, de necomparat cu nimic din ceea ce oferise omului natura, poezii nefiind altceva decât „tălmăcii zeilor, stăpînit fiecare de către cel care îl are sub stăpînire“ (*Ion*). Pentru Aristotel, creația artistică era *mimesis*, o reflectare a lumii așa cum este sau ar trebui să fie. Renăscută sub diverse forme în clasicism și postromantism, această idee a fost tot mai amendată de filozofia secolului nostru. Realismul, susținut de raționalismul mimesisului, a decăzut tot mai mult ca filozofie și concept de valoare în analiza fenomenelor, pentru că logica lui se potrivește doar universului fizic, dar nu are nici o legătură cu logica lumii vii (a materiei biologice), a lumii psihice și, prin ultima, cu logica artei. La rîndul lui, creștinismul medieval a văzut arta ca un act de credință, de iubire și mîntuire. Renașterea a dorit să intre în competiție cu misterioasa creație demiurgică. Mai tîrziu, creația a fost considerată meșteșug, respectînd canoanele stricte impuse de raționalismul clasic, apoi întrupare sensibilă a ideii absolute, emanație a exaltării romantice, un dar al subconștientului creator, în fine, artificiu, replică imaginară a lumii reale, edificiu ideologic, o abatere de la norma comună, o structură gramaticală, stilistică, nenormativă. Daimonionul socratic, încărcat de-a lungul veacurilor cu nuanțe negative, criticat de demiurgice, ne displace tocmai pentru

că neliniștea luminoasă a celui ce creează, în cel mai înalt grad constructivă prin finalitatea ei, este o negare a forțelor umane și cosmice distructive. De aici poate opoziția acestor forțe ori de câte ori e vorba de apariția valorii.

Alături de schimbătoarea concepție privind creația, colorată deosebit de epocile de cultură și gândire, se mai ridică, asemeni unei teritoriu vid, neumplut de vreo semnificație, răspunsul la întrebarea: care este, la urma urmei, locul fenomenului estetic, al creației estetice în panorama modalităților de existență a lumii materiale? Prin ce se apropie și se separă de ele? Este frumosul artistic un accident al gândirii și spiritualității umane, sau o manifestare rară a materiei prin însăși gândirea umană?

Creația artistică a fost asociată aproape întotdeauna cu o creație de univers, cu o geneză cosmică. De aceea, poate, fiecare concepție importantă despre apariția frumosului artistic a fost legată, sau a presupus în subtext, un model de univers. De la lumea ca reflex degradat al unui cosmos ideal, și lumea ca o creație a lui Dumnezeu, la lumea ca materializare a ideilor eterne, a arheilor, monadelor, până la lumea ca o creație a subiectivității umane, lumea ca o creație obiectivă a acțiunii umane în social și natural și așa mai departe. Această intuiție profundă revelă un mare adevăr. Considerăm că și azi răspunsul la întrebarea formulată mai înainte nu poate fi dat decât dacă vom accepta să legăm faptul estetic de un model de geneză formulat de epoca noastră.

Înainte de a începe demonstrația ce va urma, precizez că nu aveam absolut nici o intenție să inserez în paginile de față o asemenea idee. Am fost însă constrinsă la asta (și lucrul a decurs prin logica lucrurilor) de chiar întrebarea la care trebuia dat un răspuns: de ce romanul sau mai exact epicul superior arhitecturat (pentru că de el este în cele din urmă vorba dar răspunsul e valabil pentru toate formele estetice) a fost reinventat altfel de fiecare civilizație? De ce el și nu altceva pe care nu știu să-l numesc pentru că nu există? Și pe baza cărei realități? În ce context? Și de ce, o dată cu el, cultura, literatura nu au murit în holocaustul civilizațiilor, ci au răsărit încăpăținate ori de câte ori s-a conturat o nouă comunitate umană intens creatoare și reflexivă?

Povestea cosmologică pe care o voi nara, chiar dacă ar putea crea reacții de iritare filologilor, cred că trebuie citită măcar pentru

epicitatea ei care are obiectele create de el nevoiți să facem tot legem o părțică din superbe povești cos încredere în puterea știința.

Să încep spunând filozofia contemporană cuplată cu teoriile în scenariu ale genezei U realizat pe baza reint că inerția unui corp cu restul universului că oricărei cantități obținută din prima p al doilea rînd, pe baz versului în clipa gene altei ipoteze, și anu energie din exterior. fizic, că energia total riei universului și ar Deci masă nulă, ene universul? O ipoteză spațiul (prin atribu acest proces de gene unor tensiuni care-i altă idee, și anume acest sistem, ceea ce *constanta gravitației*¹ de vîrsta universului așa-numitele efecte variabile condiționa specii de materie, d

¹ Nicolae Ionescu-F contemporane, în *Filoso*

epicitatea ei care are drept final o concluzie de ordin estetic. Omul, obiectele create de el există într-o ordine cosmică la care sintem nevoiți să facem tot mai des apel ori de câte ori încercăm să înțelegem o părțică din noi, din lume sau natură. Îmi aduc aminte de superbe povești cosmice ale lui Italo Calvino și prind să capăt încredere în puterea imaginii de a face inteligibilă și accesibilă știința.

Să încep spunând că, dintre numeroasele ipoteze propuse de filozofia contemporană, pînă în prezent cosmologia relativistă cuplată cu teoriile informaționale pare să ofere cele mai complexe scenarii ale genezei Universului. Unul dintre acestea ar fi modelul realizat pe baza reinterpretării principiului lui Mach (acesta afirmă că inerția unui corp este rezultatul interacțiunii lui gravitaționale cu restul universului în condițiile teoriei relativității, care afirmă că oricărei cantități de energie îi corespunde o cantitate de masă obținută din prima prin împărțire cu pătratul vitezei luminii) și, în al doilea rînd, pe baza acceptării valorii nule a masei totale a universului în clipa genezei. Amîndouă ipotezele au permis avansarea altei ipoteze, și anume că formarea universului s-a realizat fără energie din exterior. Fizicianul Omnes emisese ideea, demonstrată fizic, că energia totală necesară pentru apariția simultană a materiei universului și antimateriei corespunzătoare ar fi și ea nulă¹. Deci masă nulă, energie exterioară nulă. Cum s-a „născut” totuși universul? O ipoteză bazată pe ipotezele anterioare a decis că spațiul (prin atributul său — curbura) joacă un rol esențial în acest proces de geneză, fiind considerat plin de materie și supus unor tensiuni care-i modelau forma geometrică, ceea ce a născut altă idee, și anume că respectiva creație s-a făcut din spațiu. În acest sistem, ceea ce varia, conform celor care l-au imaginat, era *constantă gravitației* (depinzînd de curbura medie a spațiului sau de vîrsta universului), precum și o *constantă cosmologică* exprimînd așa-numitele efecte compensatorii. În fine, cele două constante variabile condiționate reciproc ar fi dus la existența unei a treia specii de materie, diferită de substanță și de radiație, un fel de

¹ Nicolae Ionescu-Pallas; Liviu Sofonea, *Aspecte filosofice ale cosmologiei contemporane*, în *Filosofia fizicii*, ed. Politică, 1984, p. 220 ș.u.

„materie a timpului“. De aici a rezultat că spațiul și timpul, intim cuplate, sînt încărcate de *potențialități materiale*, niște forme mai subtile, nemanifestate ale materiei, ce conțin aspecte ca simetrie, interacțiune, inerție etc.

Dar, conform *principiului minimei investiții* ce domină în Univers, cîmpurile „cad“ sistematic într-o stare stabilă ce rupe *simetria*, în timp ce cealaltă direcție ar fi „încercarea Naturii de a păstra în acest Univers un set de simetrii abstracte“. De reținut, deci, ca o observație extraordinar de interesantă, că natura nu creează simetrie pură: fără ruperi de simetrie, fără amestecuri de simetrii care nu mai au ca rezultată o simetrie perfectă, probabil că nu am avea universul în care trăim... Simetria singură este mult prea statică, și nu oferă explicații fenomenelor de mișcare, ci numai un cadru pentru desfășurarea proceselor dinamice. Deci, prin ruperea supersimetriei, materia trece spontan din forma nemanifestată, în cea manifestată. Este momentul în care începe aventura concretă a materiei prin personajele ei cosmice. Iau astfel naștere fenomenele și obiectele lumii microfizice, fizice, biologice, psihice etc. Formarea fără aport energetic ar fi, cu alte cuvinte, o creație a materiei dintr-o formă a ei nemanifestată, cu o organizare mai simplă, dar care conține și toată informația necesară pentru tranziția în care se poate actualiza la forma manifestată, deci și la întreaga auto-evoluție ulterioară, pînă la formele cele mai înalte de organizare, culminînd cu apariția materiei vii.

Dar ce înseamnă, la urma urmei, această substanță miraculoasă din care sîntem făcuți, ca forme poate supreme de manifestare a Cosmosului? Forme ce-și arogă exclusivitatea în crearea frumosului artistic? O savantă replică la frumosul natural? Biologicul și psihicul, stadii supreme ale *autoevoluției*? Unele concepții (Lupasco, Prigogine, Mihai Drăgănescu) contestă evoluția formelor materiei unele din altele, considerînd că în clipa genezei materia a luat cel puțin trei orientări divergente, a plecat, cu alte cuvinte, pe trei căi, constituind materiile microfizică, fizică, biologică (materia psihică făcînd parte, după Lupasco, din cea microfizică prin legități identice, ceea ce închide un cerc deschizînd altul). Filozoful Mario Bunge sugerează o piramidă a formelor de existență ale materiei pe temeiul teoriei emergentiste (dezvoltarea nivelurilor de organizare a materiei unele din altele prin salturi calita-

tive produse în nivelul psihic. Dacă toate particulele sistemice, observate ale lumii, pleacă noi, deși fiecare este încorporat. În nivelul ontologic al materiei poate admite o perspectivă înglobînd existența că lumea se creează

Astfel, dacă presupunem omului creator, se poate în Univers să existe ale genezei. Dincolo de la un anumit nivel noi să aibă loc creație, de geneză. Altfel, cuvinte, acceptați că apa se prăbușește în cădere. O cascadă de praguri ce duc la prăbușiri, cînd ordinea

În general decizia spațiului și timpului spre formele materiei în urma așa-numitei biologice și psihice psihice, sînt guverna primele fenomenele diferite de altitudine, că și rolul alte materii? Ar putea ei, ca un prag de geneză

¹ Mihai Drăgănescu, *Geneza*, Editura Științifică, 1984.

tive produse în urma unor acumulări critice), punind în virful ei nivelul psihic. Dar chiar și pe temeiul acestei teorii, rămân neexplicate particulele ultime, viul și psihologicul. Numai că ontologia sistemică, observa Mihai Drăgănescu, explicând diferitele paliere ale lumii, pleacă de la premisa că la fiecare nivel intervin calități noi, deși fiecare nivel este o împachetare a elementelor unui nivel încorporat. În locul acestei viziuni, filozoful citat propune modelul ontologic al inelului lumii materiale. Acesta ar fi o matrice ce poate admite o potențialitate infinită de arhitecturi de universuri¹ înglobând existența noastră în spațiul și timpul ei. Concluzia este că lumea se creează pe ea însăși prin autocreație.¹

Astfel, dacă privim geneza din perspectiva creației umane și a omului creator, se ivește întrebarea dacă nu cumva ar fi posibil ca în Univers să existe mai multe praguri sau paliere calitativ diferite ale genezei. Dincolo de geneza primordială, acel Big Bang fascinant, de la un anumit punct încolo nu este exclus ca geneza formelor noi să aibă loc la un mod indirect, prin alte praguri de bifurcație, de geneză. Alături de marea geneză inițială, s-ar putea, cu alte cuvinte, accepta un număr de salturi, de geneze ulterioare. Când apa se prăbușește de la înălțime, ea nu se mulțumește cu o singură cădere. O cascadă e formată de fapt dintr-o succesiune de căderi, de praguri ce duc de la unul la altul ecoul forței sălbatice a primei prăbușiri, când ordinea domoală a curgerii a fost violată.

În general deci se consideră că din formele nemanifestate ale spațiului și timpului ce conțineau toată informația pentru tranziția spre formele manifestate și evoluția materiei, au luat naștere, în urma așa-numitei Mari Explozii, fenomenele microfizice, fizice, biologice și psihice. În mod ciudat, însă, ultimele fenomene, cele psihice, sînt guvernate, după cum observăm, de aceleași legi ca primele fenomene originare (microfizice), dar calitativ ele sînt radical diferite de acestea. S-ar putea presupune atunci, prin similitudine, că și rolul lor ar putea fi determinant în configurația unei alte materii? Ar putea fi astfel văzută materia psihică, la rîndul ei, ca un prag de geneză?

¹ Mihai Drăgănescu, *Știință și civilizație*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.

Ca formă manifestată a unei forme nemanifestate, materia psihică ar conține totodată forme nemanifestate și manifestate ale materiei, o nouă informație conștientizată și neconștientizată pentru tranziția spre forme de manifestare cu grade tot mai înalte de organizare. Materia psihică ar fi atunci o modalitate de accelerare a evoluției și expansiunii lumii materiale. Universului i-au trebuit mai mult de paisprezece miliarde de ani ca să ajungă la civilizația tehnologică, timp enorm, în care au avut loc procese lente și greoaie. Să constituie materia psihică fundamentul creării în univers, în continuare, de specii, de forme noi de existență cosmică la un mod accelerat? Inteligența artificială, genetica, bioingineria nu sînt ele oare semnele unui alt început ce face posibilă expansiunea umană, a creației perpetue? A autocreației? Ipotezele sînt atît de fascinante, atît de romanești, încît nu este de mirare că „romanescul“ acesta cosmic ne poate ajuta să înțelegem și ce este romanul.

E ușor de observat că, dacă le acceptăm, formele manifestate ale acestei geneze secunde sînt, prin excelență, fenomene spirituale (sau cu un suport spiritual), culturale, sociale, religioase, științifice, tehnologice, filozofice, estetice etc. Față de materia psihică, numită de Eugen Macovschi „noesică“, materia *eniscă* de care vorbea filozoful (și care ar fi o materie pe care gîndirea noastră noesică nu o poate concepe, așa cum piatra sau fizicul nu pot să-și imagineze planta sau biologicul) ar putea juca, într-un viitor în care materia noesică va suferi o autotransformare, rolul unui prag de geneză de ordinul trei.

Presupunem, deci, că o dată cu materia psihică se închide un palier de creativitate cosmică, pentru a se deschide un altul, al autocreației cosmice accelerate afirmînd o nouă ordine, o ordine de gradul al doilea. Noi forme de existență a materiei, noi fenomene apar de aici înainte nu din formele nemanifestate ale spațiului și timpului originar, prin ruperea supersimetriei originare, ci din formele nemanifestate ale unei forme manifestate de materie care conține datele radical noi ale unei noi geneze. În acest model *fenomenele estetice* reprezintă forme de existență a materiei cosmice actualizate prin pragul secund de geneză; o deschidere, o ieșire din ascundere a adevărului ființării, ca să ne exprimăm în

termenii lui H
unui palier
urmare un
manifestă în
se pot crea în
informație pu
tatea sculptur
ția și energia
pus de altfel
este „o expres
a energiei (In
textul conside
non privind
nizare epică,
neala stilistică

Punctul de
tul. Propensiu
pe un anumit
menelor esteti
riabil în conso
lor fundament
mai bine unel

Creația arti
simetriei mat
timpului și sp
(cuante existen
rect prin inte
geneză. Formel
ca variabilele
cute (prin car
mentare și univ
sul că procedu
nează prin aut
citatea de a re
prin intermedi

¹ Solomon Ma

termenii lui Heidegger, dar o deschidere manifestată pe închiderea unui palier de creativitate cosmică. Creația estetică ar fi prin urmare un fenomen cosmic de gradul doi, în care materia nu se manifestă în primul rînd sub formă de substanță palpabilă (deși se pot crea în final și se creează obiecte palpabile), ci sub formă de informație pură și energie estetică. Nu mărimea tabloului, greutatea sculpturii, compoziția chimică a hirtiei contează, ci informația și energia în înveliș estetic. Academicianul Octav Onicescu a pus de altfel în circulație conceptul de *energie informațională* care este „o expresie a gradului de vivacitate, de vioiciune, o expresie a energiei (în sensul intuitiv al acestui cuvînt) pe care le prezintă textul considerat”¹. Conceptul e raportat la alt concept al lui Shannon privind „entropia textului poetic”. Dacă elementele de organizare epică, poetică tind să micșoreze această entropie, îndrăzneala stilistică mărește entropia textului etc.

Punctul de trecere, al actualizării genezei secunde este artistul. Propensiunea estetică se arată drept un atribut al materiei pe un anumit prag al actualizării ei. De precizat că în cadrul fenomenelor estetice, spațiul și timpul se comportă individual și variabil în consonanță cu individualismul și ambiguitatea fenomenelor fundamentale microfizice, ceea ce ne va ajuta să înțelegem mai bine unele singularități ale fenomenului artistic.

Creația artistică s-ar naște deci dintr-o rupere specifică a simetriei materiei psihice, fiind o cuplare cu totul particulară a timpului și spațiului prin intermediul unor mesageri estetici (cuante existente pe acest braț al genezei?) ce se manifestă indirect prin intermediul legilor și logicii respectivului prag de geneză. Formele, modalitățile creatoare ar putea fi atunci văzute ca variabilele unei substructuri, ale unei logici estetice înăscute (prin care se actualizează așa-zisele cuante estetice) elementare și universale, ca să-l parafrazăm pe Jean Monod, în sensul că procedurile elementare estetice sînt înăscute dar se rafinează prin autoorganizare. Creierul uman este înzestrat cu capacitatea de a realiza structuri estetice complexe ce se maturizează prin intermediul unor centri care sînt ai limbajului, văzului, au-

¹ Solomon Marcus, *Artă și știință*, Editura Eminescu, 1986.

zului, într-o enigmatică relație dintre înăscut și construit.¹ Teoria creației poate fi văzută așadar și ca o autocreație: lumea se creează pe ea însăși, spunea un filozof, cunoașterea este autocunoaștere, iar existența — autoexistență.

Privite în ansamblu, fenomenele estetice nu pot face abstracție de influența ambianței în care există decît în cazuri limită idealizate. Pe de altă parte este evident că, cu cit elementele finite ale sistemului operei (într-un roman ar fi vorba de figurile retorice, stilistice, topoi — elemente tematice minimale) devin mai importante, cu atît complexitatea rolului lor crește și în același timp cresc și posibilitățile lor de sugestie. În critică, prin urmare, nu descompunerea la infinit a textului contează (viziunea cantitativă), ci funcțiile estetice infinit diversificate în sistemul operei. Accentul se pune deci pe *funcțiile* elementelor finite din cadrul sistemului unde spațiul și timpul devin elementele neizolabile ale unui întreg tot mai puternic integrat, care este opera. *În limbaj cosmologic, ea este sau apare ca o formă de energie.* Și, ca orice sistem energetic, va presupune coexistența mai multor forțe și energii de legătură.

La nivelul celor mai mici și fundamentale elemente ale obiectului estetic, vom găsi în acțiune forțele puternice de legătură de ordin morfologic și sintactic, stilistic și retoric, care prin coeziunea lor asigură operei o stabilitate remarcabilă. Aceasta ar fi energia negativă, antientropică — expresie a forțelor de atracție dintre părțile sistemului și care îl exprimă în imanența lor pe autor.

Numai că unicitatea creatoare sau suficiența de sine a operei de artă — aceea care reorganizează inframateria estetică conform unui proiect irepetabil — are un sens excentric. Această forță în fond centrifugă, cu sensul spre dezagregarea ipotetică a materiei estetice minimale structurate (inframateria estetică), este o energie pozitivă.

Declanșarea emoției în cel care vine în contact cu obiectul estetic, cu misterul operei, duce la apariția unei energii receptoare. Ea exprimă raportul operei cu cititorul. Fenomenele generative de deschidere a operei pot fi interpretate ca o descărcare de sens, de informație estetică, ca o pierdere de substanță prin transformarea ei în emoție, stare estetică și psihologică. Dar această deschidere este deopotrivă și o închidere operată de misterul operei

¹ Jean Piaget și Noam Chomsky, *Teorii ale limbajului. Teorii ale învătă-*
rii, Editura Politică, 1988.

pe care Heidegger
de vreme ce în o
Opera, această ie
dialectică închid
unui palier de
priul ei mister.

Deoarece oper
dintr-un timp anu
că respectiva com
tului estetic. Str
dialog cu alte ope

Opera are, în
trivă ca fenomen
dar și ca o existen
dent, valoarea ope
existență. Ce este e
obiectivă a modifi
sistem receptor de
obiectul estetic nu
în unitatea de spa

Estetica clasic
independente, a o
și separate. Să im
și un *continuu sub*
în gîndirea teoret
integratoare a fen
golul teoretic deta
același, nealterabil
de existență estetică
univers cu patru
loc de desfășurare
dinară, pentru că
cu opera. Pînă ac
racordată la curger
în esență o deveni
filozofia contemp
și obiectiv nu existi
estetică a unui fen
tr-un univers IV d
nimentelor de rece

pe care Heidegger îl vedea drept o închidere plină de promisiuni, de vreme ce în orice mister se află chemarea unui nou început. Opera, această ieșire din ascundere a adevărului, relevă deci și o dialectică închidere, de fapt o stranie dublă închidere: închiderea unui palier de creativitate cosmică și închiderea operată de propriul ei mister.

Deoarece opera există în dialog cu celelalte obiecte culturale dintr-un timp anume (sincronic, diacronic), s-ar mai putea adăuga că respectiva comunicare constituie energia de interacțiune a obiectului estetic. Structura operei, la acest palier, se elaborează în dialog cu alte opere.

Opera are, în fine, o natură ambiguă. Ea se manifestă deoptrivă ca fenomen unic și irepetabil, avînd un timp al ei anume, dar și ca o existență într-un continuu spațiu-temporal. În mod evident, valoarea operei nu există numai în sine, ci și ca o *funcție de existență*. Ce este ea? Aceasta ar fi o relație ieșită din proprietatea obiectivă a modificării stării sistemului estetic la incidența cu un sistem receptor de gândire (energia receptivă). Din această cauză obiectul estetic nu ar exista atît în spațiu și timp, cît ar fi definit în unitatea de spațiu și timp.

Estetica clasică ne-a obișnuit cu ideea existenței individuale, independente, a obiectelor estetice, caracterizate drept distincte și separate. Să imaginăm însă, alături de acest discret calitativ, și un *continuu subiacent*, ireductibil, care își face tot mai mult loc în gândirea teoretică ori de cîte ori se încearcă o viziune ceva mai integratoare a fenomenelor lumii materiale. În acest fel se umple golul teoretic determinat de considerarea obiectului estetic în sine, același, nealterabil. Introducerea conceptului relativist de *linie de existență estetică* presupune ființarea fenomenelor estetice într-un univers cu patru dimensiuni. A proiecta sistemul estetic în noul loc de desfășurare a evenimentelor ar realiza o răsturnare extraordinară, pentru că ar pune în evidență curgerea timpului în raport cu opera. Pînă acum s-a procedat oarecum invers: opera a fost racordată la curgerea obiectivă a timpului — concept care exprimă în esență o devenire a unui timp abstract și unic, controversat de filozofia contemporană ce susține tot mai decis că un timp unic și obiectiv nu există în fond decît ca o convenție. Linia de existență estetică a unui fenomen estetic (o curbă deschisă spre infinit într-un univers IV dimensional) ar fi locul geometric al tuturor evenimentelor de receptare din istoria lui, atîta timp cît acesta nu

duce la o catastrofă și ea pune în evidență curgerea timpului în raport cu opera. În mod normal, prezentul operei nu ne prezintă decât evenimentele ei „înghețate“ la un anumit moment al timpului absolut. Acea curbă însă care trece prin evenimentele de receptare ale operei, traversând totodată așa-numitul con nul, timpul obiectiv intern al operei, constituie *linia ei de univers* sau *linia ei de existență estetică*. Aceasta înseamnă că timpul propriu, obiectiv al fenomenului estetic este relația dintre evenimentele de receptare. Timpul devine cu alte cuvinte proprietatea obiectivă a modificării receptării, a modificării viziunii privind opera în funcție de evaluarea ei într-un nou sistem de referință. Conceptul de timp, propriu fenomenului estetic (ceasul operei), consideră însă că opera nu este afectată de relativitate. Ceasul operei este un *timp subiectiv*, static spre deosebire de timpul extern fluctuant, depinzând de relația sistemelor de referință.

Timpul intern în care se desfășoară tragedia *Macbeth* va fi același pentru eternitate. *Timpul de existență* al operei reprezintă însă sinteza tuturor evenimentelor de receptare din istoria acestei tragedii, proprietatea modificării receptării în funcție de evaluarea ei în sistemele de referință estetice și culturale ale ultimelor cinci secole. *Macbeth* a trecut în cultura europeană prin evaluarea renașterii engleze, a clasicismului, a romantismului, expresionismului, realismului și existențialismului tragic și absurd, textualismului, postmodernismului. Tragedia a traversat prin urmare cel puțin șase nivele de receptare. Timpul ei obiectiv este așadar o fluctuație, o relație a evenimentelor de receptare desfășurate atât într-o succesiune temporală (în același spațiu european cultural au loc, să zicem, cel puțin șase evenimente deosebite de receptare), cât și printr-o cvasi-simultaneitate temporală. Trebuie spus că acest continuu estetic, o alternativă de manifestare a fenomenelor estetice într-un univers cu patru dimensiuni, caracterizat de un continuu spațial, presupune un continuu subiacent ireductibil al fenomenelor estetice.

Ce putem înțelege prin aceasta? Spuneam mai înainte că fenomenul estetic relevă o natură duală. Pe de o parte fiecare operă care îl reprezintă există ca unicat, prin ea și pentru ea însăși. La acest pol receptăm în mod direct deosebirea, singularitatea operei. Dar mai există un pol al fenomenului estetic, depărtat de realitatea imediat observabilă, izvorînd din continuul fenomenelor estetice care transformă spațiul și timpul din elemente ale existenței obiective, într-un element fundamental de

natură neglijabilă din estomparea a deosebire (tității) obiectelor estetice (inframateria estetică)

Am putea înțelege o succesiune de opere individualizate, citate, posibile, aflate în diferențiator și de al doilea tip sunt în ele le includ pe prin temporală (în sensul microstructuri, infra-mi-am putut explica spații de civilizație microstructuri funde și decalajelor istorice sau autori. Și de ce e

Fenomenul estetic de existență ale măză — apar deci nu ca o microstructură de un contemplator profundate deopotrivă cosmice fundamentale, obiectul estetic tențialitate.

Să mai adăugăm de la începuturile numărul particulelor finit), ceea ce s-a direcția pe care a siunea istoriei și a fa civilizații diferite, estetice.

În universul spațiu totuși că există o ca vizibilă. În infrastructură tetic pare a afirma o operă a fost sau va fi

natură neglijabil diferențioare. La acest pol se înregistrează o estompare a deosebirilor și o accentuare a continuității (identității) obiectelor estetice. Ne aflăm la nivelul figurilor minimale (inframateria estetică), al retoricii minimale și figurilor elementare.

Am putea înțelege, prin urmare, fenomenul estetic atit ca o succesiune de opere individuale existind într-un spațiu și timp individualizat, cit și în continuul spațio-temporal al stărilor virtuale, posibile, aflate în spații estetice abstracte, de natură nediferențioare și de neevaluat valoric. Pentru că structurile de al doilea tip sint într-un sens primordiale, putem considera că ele le includ pe primele. Operele există, așadar, într-o plasmă atemporală (în sensul că nu au un spațiu și un timp anume) de microstructuri, infrastructuri care le predetermină. În acest mod mi-am putut explica de ce fenomene estetice, opere create în spații de civilizație complet separate spațial și temporal, afirmă microstructuri fundamentale asemănătoare, în ciuda rupturilor și decalajelor istorice, a necomunicării dintre civilizații, culturi sau autori. Și de ce ele por fi recunoscute și înțelese.

Fenomenul estetic și, prin el, creația artistică — aceste forme de existență ale materiei manifestate prin pragul doi de generație — apar deci nu numai ca o realizare, de salt, a unei evoluții, ca o microstructură virtuală devenită structură reală percepută de un contemplator prin intermediul energiei receptive, ci ca fiind cufundate deopotrivă în plasma atemporală a infrastructurilor cosmice fundamentale care le predetermină. Înainte de a fi receptat, obiectul estetic creat sau necreat există deci ca o pură potențialitate.

Să mai adăugăm că, dacă mijloacele artei au rămas aceleași de la începuturile comensurabile ale manifestărilor estetice (ca și numărul particulelor elementare din Univers repertoriul lor e finit), ceea ce s-a schimbat a fost viziunea despre lume și artă, direcția pe care a luat-o creația estetică determinată de presiunea istoriei și a factorilor socio-culturali. În epoci culturale sau civilizații diferite, s-au actualizat preferențial anumite mijloace estetice.

În universul aparent infinit în care existăm, se consideră totuși că există o cantitate de materie finită, fie vizibilă, fie invizibilă. În infrastructurile sale fundamentale, și universul estetic pare a afirma o atare realitate. Ipotetic, în cadrul lui orice operă a fost sau va fi la fel de importantă ca și celelalte. Aceasta

în mare și nu în detaliu, într-o perspectivă care are în vedere culturi și civilizații. Din această omogenitate teoretică ar decurge faptul că nu există culturi mai importante unele decât altele. În alt sens, universul estetic integrat în dinamica marelui Univers se realizează prin expansiune, ceea ce demonstrează că nu a arătat la fel în toate epocile. Raportându-ne la teoria cosmogonică informațională, putem vedea informația estetică fiind conținută, asemenea tuturor celorlalte informații ale universului nostru, în informația cuplată cu *lumina* (viziune cosmogonică formulată de Mihai Drăgănescu) încă din momentul exploziei originare, actualizate însă într-o geneză de ordinul doi. Ca urmare, universul estetic ar fi alcătuit din elemente extrem de bogate informațional, înalt organizate, care nu sînt un rezultat al hazardului, ci al unor procese conținute în simburile informațional al materiei, dar manifestate prin materia psihică, pe un prag secund de geneză. Se întrevide în acest context funcțiunea specifică a unei cuante estetice complexe, originare, care se manifestă numai pe un anumit braț de geneză și autoevoluție. Informația estetică existentă, depozitată în infrastructurile estetice s-ar actualiza așadar printr-o geneză a inteligenței creatoare, aparținînd unui timp al culturii, dar putînd crea opere transtemporale.

Universul estetic este prin urmare finit. Prezența materiei estetice duce în mod firesc la o închidere a energiei receptive, la acceptarea ideii că timpul apare drept un ritm de receptare. De aici se naște o altă problemă: este receptarea un fenomen deschis spre infinit sau închis, finit? Dacă ar fi un proces absolut deschis, atunci practic tot ce s-a creat în domeniul artei, de la începutul istoriei speciei umane pînă azi, ar trebui să existe în planul culturii prezente într-o absolută simultaneitate. Acest tot ar trebui să ne fie familiar în mod absolut și să-l putem recepta cu ușurință absolută. Ceea ce nu este real. Numai o mică secvență din acest bagaj s-a păstrat în planul viu al culturii (planul activ și nu latent). Pe de altă parte, dacă receptarea ar fi un fenomen finit nu am putea recepta (ca fiecare secvență culturală de altfel) decât cel mult fenomenele estetice ale epocii noastre. Considerăm de aceea receptarea fenomen transfinit, închis și deschis simultan, care curbează energia receptivă spre închidere (incomunicabilitate), dar o curbează și spre deschidere, propunînd nivele noi de receptare, în funcție de sistemul de referință al interpretului ei.

Geneza artis
lată (a elemente
altele); o sim
tice identice, in
tatea, instabilit
unică, ceea vari
depinde consti
acordă în gener
tență infrastruct
vația estetică s
mită limită la
mai poate
se mai poate tr
opere ale cultur

După ce a de
laturului tehnic
te, după ce a fos
nică și patologic
fie, știință etc.)
redimensionare.
intuițiile sale
rol alt de uriaș
tinuitatea de sub
epoci destul de
s-a bucurat de
Exemplele opuse
tituie aproape o
trăi decât respira
fie pentru că ad
gustului și teori
destinul artei îns
mizeria material
toare a mizeriei
țele refractare la
a crea, creatorul
înseși și de o sec
ele au creat mu
mensele pagube și

Geneza artistică, la rindul ei, se înfățișează ca o simetrie violată (a elementelor infrastructurale, ipotetic simetrice unele față de altele); o simetrie neviolată ar duce la apariția de obiecte estetice identice, imposibil de disociat unele de altele. Numai variabilitatea, instabilitatea determină în opera de artă, într-o manieră unică, acea variație conform unui principiu de *dominare* de care depinde constituirea esteticului. Pragul de geneză original și unic acordă în general o șansă de manifestare și o rațiune de existență infrastructurilor neoriginale, calitativ mai numeroase. Inovația estetică sau lipsa de originalitate pot duce peste o anumită limită la un colaps estetic, moment în care opera nu se mai poate comunica, deoarece substanța ei informațională nu se mai poate transforma în energie de interacțiune cu celelalte opere ale culturii sau cu sensibilitatea receptivă.

După ce a decăzut la imaginea ternă a artizanului, a manipulatorului tehnicist de elemente și procedee și a inginerului de texte, după ce a fost tîrîtă prin nebuloasa explicațiilor de natură clinică și patologică, personalitatea celui care creează (artă, filozofie, știință etc.) impune, în acest final de secol cultural, o nouă redimensionare. Poate că numai romantismul s-a apropiat prin intuițiile sale atât de profunde de esența acestei prezențe cu un rol atât de uriaș în ființarea spirituală a societăților, dar și în continuitatea de substanță a civilizațiilor. Au fost, după cum se știe, epoci destul de puține în care artistul a fost venerat. Când geniul s-a bucurat de protecția socială și materială a celor puternici. Exemplele opuse sînt însă copleșitoare și din nefericire ele constituie aproape o regulă. De ce? Fie pentru că artistul nu poate trăi decît respirînd aerul libertății ideilor și al logicii creației sale, fie pentru că adeseori el s-a aflat în viitor, înaintea canoanelor gustului și teoriilor despre artă ale contemporanilor, pe care prin destinul artei însăși a fost nevoit să le violeze iremediabil. În timp, mizeria materială a artistului a dus la născocirea teoriei umilitoare a mizeriei ca stimul creator, menită să liniștească conștiințele refractare la cultură dintotdeauna. Nimic mai fals: pentru a crea, creatorul are nevoie, alături de libertate, de decorul artei înseși și de o securitate materială. Cei puțini care s-au bucurat de ele au creat mult și au trăit mult. Nimeni nu poate evalua azi imensele pagube spirituale pe care civilizația le suportă din cauza

ruperii pretimpurii a firului vieții unor personalități ultradotade sau a pietrificării elanului lor. Dar ea, cultura, mai poate învăța din această dureroasă lecție, luptând cu arme noi și forțe noi, știind că civilizația se autosusține prin cultură. În ceea ce privește destinul artei și al ideilor, tradiția culturală europeană nu se susține nici prin inventatorul morii sau al războiului de țesut, nici prin modul de prelucrare a cînepii sau tehnologia de fabricare a cărămizilor, deși acestea au avut rolul lor important în devenirea tehnologică a societăților. Cultura europeană vine de la Homer și Orfeu și trece direct prin prezența fizică și intelectuală a lui Heraclit, Socrate, Pitagora, Platon, Aristotel, Fidias, Eschil, Sofocle, Euripide, Vergiliu, Cicero, Ovidiu, Apuleius, autorii Vechiului și Noului Testament, Aurelius Augustinus, Prodrornos, Bernardus Silvestris, Procopius din Cezareea, Chrétien de Troyes, Boccaccio, Petrarca, Cervantes, Voltaire, Shakespeare, Goethe, Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Eminescu și atîția alții, ca un fir fragil, mereu gata să fie distrus, dar de fiecare dată reafirmîndu-se cu o putere miraculoasă. Acest fapt a demonstrat, cel puțin la scara istoriei, că logica celui ce creează este o logică diferită, avînd și unele componente opuse celei sociale, politice, istorice, filozofice, religioase sau din alte forme ale cunoașterii, fiecare dintre acestea afirmînd de altfel logica sa particulară.

Viața creatorului și rodul ei palpabil se conformează originalității ramurii materiei și fenomenelor ei specifice, guvernate de logica fenomenelor estetice. Creația fiind, după cum am văzut, o formă de geneză comparabilă cu geneza originară, ea trimite permanent la marea geneză ca fenomen cosmic unic și irepetabil, dar predeterminat în chiar simburile informațional al materiei originare. Dacă există o autosensibilitate estetică a materiei, atunci arta și, o dată cu ea, artistul sînt fenomene obiective prin care se exprimă însuși universul. Destinul tragic al creatorului izvorăște probabil din singularitatea lui, ca prezență istorică în general marginalizată dacă nu exclusă din calculele de evaluare a fenomenelor obiective ale lumii materiale. Inadecvarea creatorului la canoanele deja constituite a fost întotdeauna naturală și, în esență, a respectat legitatea intrinsecă logosului înaintării creației spre alte forme de existență spirituală. Autodistrugerea creatorului a avut loc constant ori de cite ori ființa sa socială nu

a putut face față
ra, Cicero, Ovidiu
necesară pentru
sau „eretice”, di
sociale.

După cum o
traversează logic
țifice, înglobîndu
fenomenul esteti

Ca de atîtea
zofică au fertiliza
din direcțiile extr
noanele rigide al
dele teoretice ma
s-au definitivat s
termeni noi sau
nu ar fi lipsit de
samblul funcțiilor
de sistem în locu
că o operă strict
exercițiu în vede
temul, în schimb
complex și conțin
semna o structu
putea fi numit str

Dacă vom co
(organizarea, cole
țea de elemente h
matice și toate e
conservare și ex
specifice în fiecare
sistemului, arhic
interne (algoric
alizate prin pers
căutare concretă

a putut face față singularității, iar distrugerea (Socrate, Pitagora, Cicero, Ovidiu, Seneca, Dante, Tasso etc.) a fost considerată necesară pentru nediseminarea unor idei considerate „subminante“, sau „eretice“, din punctul de vedere al altor logici religioase sau sociale.

După cum o dovedește cultura, logica fenomenului estetic traversează logica fenomenelor religioase, sociale, filozofice, științifice, înglobându-le simbolic pe toate. Din acest punct de vedere, fenomenul estetic cel mai cuprinzător mi se pare a fi romanul.

*
* * *

Ca de atâtea ori în istoria ideilor, procesele de clarificare filozofică au fertilizat teoria și practica literară. În lumea de azi, una din direcțiile extrem de interesante ar fi aceea de eliberare de canoanele rigide ale structuralismului prin îmbrățișarea unor modele teoretice mai complexe și mai dinamice. În aceste dispute s-au definitivat sensurile unor termeni mai vechi, și s-au propus termeni noi sau vechi cu sensuri diferite. Plecând de aici, cred că nu ar fi lipsit de interes să optăm, din clipa în care vorbim de ansamblul funcțiilor și de compoziția romanului, pentru termenul de *sistem* în locul aceluia de structură. Filozofia consideră azi că o operă strict structurală n-ar fi decît o colecție de date, un exercițiu în vederea adevăratelor construcții arhitecturale. Sistemul, în schimb, ar spune mult mai mult, fiind infinit mai complex și conținînd un puternic sens creator. Sistemul ar însemna o structură (*organizare*) plus o arhitectură (ceea ce ar putea fi numit structura profundă de funcțiuni a sistemului).

Dacă vom considera romanul un sistem, atunci structura lui (*organizarea*, colecția de date, forma concretă) ar fi dată de o rețea de elemente într-un sens preexistente, cum ar fi cuvintele, gramatica și toate elementele inframateriei estetice (formînd fondul conservator și comun), dar selectate, direcționate într-un mod specific în fiecare text romanesc în parte. Al doilea element al sistemului, *arhitectura*, ar consta dintr-o serie de funcții epice interne (alegorică, simbolică, profetică, inițiativă, reflexivă) realizate prin personajele intrate în general într-o aventură ca o căutare concretă sau abstractă (în romanul Extremului Orient

personajul e pasiv, el se umple de un sens al lumii, lumea fiind factorul dinamic). Aventura personajelor antrenate într-o inițiere, elucidare sau pur și simplu o manifestare istorică, se derulează într-un timp mitic, simbolic, istoric, psihologic; aventura se construiește epic pe principiul intersecțiilor, rememorărilor, sertarelor, naratorilor convocați, martorilor, menite toate a realiza o polifonie temporală, de sensuri și semnificații. Arhitectura romanului constituită la maturitatea unei civilizații culturale ar fi acea relație superioară dintre structură, dinamica contextuală a personajelor, temelor și elementelor receptoare afirmată într-un anumit timp, din care se naște o configurație epică recunoscută a fi romanescă.

Romanul ar fi ipostaza prototipică cea mai perfectă a materiei epice, oglindită în noi și în epoci. Romanul este epic superior arhitecturat în sensul organizării dinamice a funcțiilor sale interne și externe în jurul unui dialog temporal purtat atât între personaje și narator, cât și între viziunea personajelor (exprimată prin acțiune, rememorare, reflexivitate) și a celor ce relatează (comentariul auctorial), scriu textul (reflexie teoretică, istorică, naratologică) sau îl receptează (comentariul critic). Epicul se arhitectуреază superior mereu altfel în fiecare cultură și civilizație. Pe de altă parte, arhitectura romanului se modifică în timp, pe acea linie de existență estetică a operei, printr-o suprapunere dinamică de proiecte arhitecturale născute în elanul receptării, în dialogul cu operele, culturile, definindu-se și ca o tensiune. În circulație prin culturi și timp cultural, romanul dă naștere la variabile de funcții născute din incidența gândirii arhitecturale a celor ce receptează și arhitectura operei, astfel încât arhitectura reală a acesteia poate fi chiar o variabilă, depinzând de evenimentele de receptare din istoria ei, deci de linia de existență estetică. Romanul se poate încărca în mod nemăsurat cu funcții estetice, neprevăzute nici de autor și nici de epocă, sau poate sărăci progresiv o dată cu slăbirea eficienței simburelui arhitectural intern. Ca sistem, este limpede că romanul relevă o natură contradictorie. Dinamismul antagonic se naște în conflictul dintre structură (organizarea materialului comun preexistent) și arhitectură. Între extreme (platitudinea nonliterară și inovația absolută), găsim succesiunea de dinamisme estetice aflate în echilibre specifice.

Civilizația romanului este o tensiune a tensiunilor dezvoltate atât de arhitecturile epice în destinul lor, cât și de acestea și civi-

lizație în ansamblul
chide cimpuri neaște
delimitează și pentr
conectare la fenom
ii demonstrează vital
aceasta este și una

Astfel, un anumi
românești vechi va fi
Ca și geniul lui Antor
specifică civilizației
pe trei canale aflate l
cel spaniol ce a dat
zent în proza italian

Tot așa, romanul
riografie românească
și secretă, panegiric.
mite literaturi vechi,
popular ca și, mai al
ilustrând organic un
intelectuală, moșten
latine care au născ
în care Occidentul eu
i-a oferit o dată cu
lectuală, aceea care
maturizarea Renaște
definit de aspirația
setea de construcție
rația individuală sp
de trăirea pe cont pr
românești un caracte
ricitate pe orizontală
rente, școli, ci ca o
cristi formelor estetice
turile occidentale cum
a fenomenelor estetice
turile răsăritene în g
tură împrevizibilă d
nice. Modelul istoric
Pentru noi, din acest
mult din familia s
și fantastic, precum u

lizație în ansamblul ei. Abordarea antropologică a romanului deschide cimpuri neașteptate de sens. Un asemenea cimp fertil se delimitează și pentru epicul românesc a cărui specificitate, dar și conectare la fenomenul românesc elaborat de diverse civilizații îi demonstrează vitalitatea, valoarea și profunzimea. Într-un sens, aceasta este și una din temele acestui studiu.

Astfel, un anumit mod narativ prezent în structurile epice românești vechi va fi mai bine înțeles în contextul romanului arab. Ca și geniul lui Anton Pann. *Arabescul românesc*, arhitectură epică specifică civilizației arabe, se infiltrează în cultura europeană pe trei canale aflate la distanțe enorme: cel răsăritean (românesc), cel spaniol ce a dat naștere romanului picaresc și cel sicilian prezent în proza italiană a Renașterii.

Tot așa, romanul bizantin face mai clare nu doar vechea istoriografie românească (predilecția pentru cronica de curte oficială și secretă, panegiric, pamflet, cronograf) ca și estetismul unei anumite literaturi vechi, dar și statutul romanului erotic și de aventuri popular ca și, mai ales, esența cantemirismului și sadovenismului ilustrând organic un spirit răsăritean. Spirit de o înaltă elevație intelectuală, moștenitor direct al elenismului și culturii greco-latine care au născut o cultură rafinată și viguroasă în secolele în care Occidentul european trăia scufundat în barbarie și căruia i-a oferit o dată cu secolele al XIV-lea și al XV-lea elita sa intelectuală, aceea care a făcut în mare parte posibilă declanșarea și maturizarea Renașterii italiene. Acest suflet ortodox răsăritean definit de aspirația spre comunicare cu energiile divine, puritate, setea de construcție interioară orientată de un tezism ideatic, aspirația individuală spre perfecțiune, o istoricitate specială dată de trăirea pe cont propriu a istoriei oferă chiar și istoriei literare românești un caracter aparte. Ea nu se orînduiește atît ca o istoricitate pe orizontală sau devenire a unor idei estetice, epoci, curente, școli, ci ca o conectare într-un sens special, deasupra istoriei formelor estetice, la fenomenele estetice originare. Literaturile occidentale cunosc o curgere ca o devenire, o orînduire logică a fenomenelor estetice ca o decurgere; literatura română (literaturile răsăritene în general) semnifică și se consacră printr-o țesătură imprevizibilă de fenomene acronice, sincronice și avancronice. Modelul istoric occidental nu se pliază întotdeauna pe ele. Pentru noi, din acest punct de vedere, Cantemir face parte mai mult din familia scriitorilor moderni ce practică realismul magic și fantastic, precum un Marquez, Sabato, Carpentier; Fănuș Neagu,

de pildă, aparține prin estetism secolului al IX-lea bizantin, Slavici este un autor de fină analiză psihologică acreditată cu virtuozitate de secolul nostru, Sadoveanu este impregnat de spiritul purității și perfecțiunii din romanul hagiografic, Iorga și Hașdeu pot fi revendicați enciclopedismului renascentist ilustrat de Leonardo sau Erasmus, Eminescu face parcă parte din secolul al XXI-lea, toate forțele noastre intelectuale mergînd spre el și nu decurgînd din el etc.

Un anumit manicheism de care este impregnat epicul românesc, popular, ca și opera scriitorilor culți iese mai bine în evidență o dată cu abordarea operei lui Aurelius Augustinus, elaborată la începutul secolului al V-lea, a romanului hagiografic bizantin plămădit în secolele marilor erezii (IV—IX) și a conceptelor curtenesti cristalizate în sudul Franței, ce stau drept fundament al romanului medieval occidental. Arianismul, stăpîn multe secole pe teritoriul Daciei, a lăsat urme adînci în spiritul creator românesc. El conectează aria culturală românească la o circulație ideatică vie, din Iranul manicheist pînă în orientul elenist, Nordul Africii, Occidentul european.

Utilă pentru romanul românesc este și analiza romanului Renașterii. În contextul discutării romanului cavaleresc scris de Pulci, Boiardo, Ariosto, Tasso, se vedește aproape fără echivoc apartenența organică a lui Ion Budai-Deleanu, Asachi, Ion Eliade Rădulescu la spiritul Renașterii, mult mai puternic decît revendicarea lor la aria romantismului. Romanul românesc se înfățișează ca o bancă de teme, motive, procedee epice elenistice, bizantine, arabe, occidentale. Ceea ce dovedește o experiență estetică ce se cere încă evaluată și luminată, ca parte fecundă a fenomenului românesc universal.

În destinul roma
că un rol cu totul sp
ce s-a întimplat cu
în acel amalgam de
sîngele lor ciocotitor

După Asia deci,
rea de a fi unul din
manul. Miracolul de
uimitoare că, la o d
născute în c
metri depărtare una
una din cele mai in
tin, ci și una din arh
năl european. Prin
pește cu cel mediter
secund, plămădindu
Alaric (în 410 el pus
unei alte lumi — Ev

La Madaura, așez
dul Africii romane i
(125—170 e.n.) auto
replîcă personală la p
un mileniu ideea de
Alexandria — autor
Civilității romanului

În orașul Tagast
de asemenea, să se n
tina, autorul celebre
28 august 430 în ora