



UNIVERSITATEA
LUCIAN BLAGA
— DIN SIBIU —



MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
Școala Doctorală de Filologie și Istorie
Domeniul de doctorat: Filologie

TEZĂ DE DOCTORAT

***Configurații ale portretului și peisagismului în proza
românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea și
începutul secolului al XX-lea***

Doctorand:

Dorin Sergiu Ursuț

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. **Gheorghe Manolache**



CUPRINS	1
PRELIMINARII	4
CAPITOLUL I: ASPECTE TEORETICE	36
I.1. Ekphrasis - reasimilarea negocierii între imagine și cuvânt.....	36
I.2. „Descriptio” / „naratio”.....	43
I.3. Limbaj vizual / markeri vizuali.....	56
CAPITOLUL II: POETICA ȘCOLILOR LITERARE ȘI PICTURALE ROMÂNEȘTI DE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI al XIX-lea ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI al XX-lea	67
II.1. Junimismul și postjunimismul.....	67
II.1.1. Sămănătorism.....	77
II.1.2. Poporanism.....	95
II.2. Reverberații ale sămănătorismului în pictura românească.....	107
II.2.1. Theodor Aman (1831-1891).....	107
II.2.2. Nicolae Grigorescu (1838-1907).....	115
II.2.3. Ion Andreescu (1850-1882).....	120
II.3. Interferențe culturale.....	124
II.3.1. Clasicism, neoclasicism și academism.....	124
II.3.2. Romantism.....	131
II.3.3. Realism / naturalism.....	138
CAPITOLUL III: MIMESIS ȘI REPRESENTARE - INCURSIUNE ÎN SIMEZA NARATIVĂ A LUI CALISTRAT HOGAȘ ȘI BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA	149
III.1. Incursiune în sistematica mimesisului: o modalitate de a înțelege și a exersa arta reprezentățională în pictură și narațiune.....	157

III.1.1. Modelul platonician sau despre arta reprezentatională ca „oglină deformată” și proces deformativ al lucrurilor particulare.....	159
III.1.2. Modelul aristotelian sau despre sesizarea „universalilor” și exprimarea acestora în artă și literatură prin reproducerea mecanismelor de funcționare a realității.....	161
III.2. Resistematizarea receptării și interpretării artei reprezentationale în proza lui Calistrat Hogaș.....	165
III.2.1. Calistrat Hogaș - un continuator al narațiunii vizualizante inaugurate de Vasile Alecsandri și Ion Creangă.....	173
III.2.2. Calistrat Hogaș - un stilist de factură aristotelică aflat în minoritate estetică.....	181
III.2.3. Peisagismul în opțiunea reprezentatională a lui Calistrat Hogaș.....	187
III.3. Sinteză critică asupra receptării și interpretării portretului constituit din tușele „realismului ascuțit” și reflexele naturalismului în viziunea lui Barbu Ștefănescu Delavrancea.....	194
III.3.1. Barbu Șt. Delavrancea - continuator al reprezentării realiste și naturaliste forjate în arta portretului literar.....	203
III.3.2. „Universalii” și imitarea mecanismelor realității.....	210
III.3.3. Repere naturaliste sau despre „particularitățile” plăcerii sentimentale și ale dezechilibrului emoțional.....	217
III.4. Ecouri plastice de la sfârșitul secolului al XIX-lea și efectele lor în literatura lui Hogaș și Delavrancea.....	220
III.4.a. Portretul - o formă particulară a descrierii.....	221
III.4.b. Peisajul.....	238
III.4.c. Realismul în varianta caricaturală a lui Calistrat Hogaș și Barbu Ștefănescu Delavrancea - o alternativă la varianta idilistă din portrete.....	250

CAPITOLUL IV: DEMONTAREA PREJUDECĂȚII CU PRIVIRE LA INSIGNIFIANȚA PORTRETULUI ȘI A PEISAGISMULUI ÎN OPERA LUI ION CREANGĂ.....262

IV.1. (Re)citirea operei lui Ion Creangă în lumina valorii ei intrinseci.....	262
IV.2. Reflexe ale realismului în opera lui Ion Creangă.....	284
IV.2.1. Coordonate ale reprezentării realismului în literatura lui Ion Creangă.....	289

IV.2.2. Perspective asupra imaginarului de sorginte țărănească reflectat în opera lui Ion Creangă.....	300
IV.3. Configurații picturale și descriptive în opera lui Ion Creangă.....	309
IV.3.1. Tablouri de natură și de lume.....	311
IV.3.2. Portretul - un pretext pentru ilustrarea tipologiei umane.....	322
CONCLUZII.....	337
BIBLIOGRAFIE.....	348

REZUMAT

Cuvinte cheie: Calistrat Hogaș, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Ion Creangă, Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, literatură, pictură, studiu interdisciplinar, sămănătorism, poporanism, realism, naturalism, portret, peisagism, ekphrasis.

Teza de doctorat intitulată *Configurații ale portretului și peisagismului în proza românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea* vizează o abordare interdisciplinară a reprezentărilor portretistice și peisagistice în literatura și pictura română de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutului de secol XX, în general, și în prozele lui Calistrat Hogaș, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Ion Creangă și/sau în picturile lui Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu. În particular, atenția se va concentra asupra prezenței unor coincidențe artistice semnificative în ceea ce privește constituirea weltanschauung¹-ului acestor scriitori și artiști implicați în configurarea zeitgeist-ului² noii direcții în cultura română. Prin urmare, considerăm că, în cazul atitudinilor și demersurilor estetice ale scriitorilor și pictorilor mai sus enunțați, se poate vorbi despre un anume weltanschauung artistic, după cum, în cazul realismului, naturalismului de la sfârșitul secolului al XIX-lea ori în situația academismului din pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se poate discuta despre zeitgeist-urile modernității vernaculare.

Prin amprentarea de zeitgeist-uri, Calistrat Hogaș, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Ion Creangă, Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu ș.a s-au implicat în aflarea unui răspuns credibil nu doar la problemele urgente ale vremii la care se raportau, ci antrenarea lor în dinamica epocii viza găsirea răspunsului imediat la o parte din neliniștile lor metafizice.

La fel ca weltanschauung-ul scriitorilor de orientare realistă, zeitgeist-ul, ca atitudine conceptuală a pictorilor din raza de cuprindere a academismului, certifică o perspectivă asupra lumii românești din vremea lui Carol I, constituind o imagine, un model, o metaforă a realității autohtone în tranziția de la tradiționalism la modernism. Totodată, Jung avertiza asupra faptului că „neajunsul fundamental al oricărui weltanschauung” este dat de faptul că este suprapus

¹ DEXI (2007): **Weltanschauung:** Ansamblu de cunoștințe despre gândirea, sentimentele, voința și comportamentul omului, despre experiență. ♦ Imaginea despre lume și existența umană ca un tot unitar.

² **Zeitgeist** („spiritul vremurilor” / „spiritul epocii”) este un ansamblu de cultură și climat intelectual, care se referă la o anumită perioadă sau la caracteristicile generice ale unei perioade de timp. Utilizarea contemporană a termenului se poate referi, într-un mod mai pragmatic, la un stil de gândire (obicei, atitudine etc.) care este considerat a fi acceptabil sau de bun gust în contextul unei anumite epoci.

„adevărului lucrurilor”, pe când, în realitate, „nu este vorba decât despre o imagine, o metaforă sau un model”, pe care le oferim unei lumi căreia nu-i pasă de ceea ce credem noi despre ea.

În lumina „jung”-iană a celor prezentate, fiecare om își are propriul weltanschauung nu pentru lume, ci pentru sine și drept urmare, scriitorii, artiștii (la care ne referim) nu vor putea conferi lumii românești o altă față, oricum nu una diferită de cea a lor înșiși. Pentru a înțelege lumea în care trăiesc, Hogaș, Delavrancea, Creangă, Aman, Grigorescu, Andreescu se implică în regăsirea Sinelui, regăsirea de sine fiind un echivalent a ceea ce Jung denumea „proces de individuație”³. Acest „proces de individuație” își are echivalentul în „biografia spirituală” a individului, sintagmă ce presupune o „succesiune”, un „cumul” de „experiențe de cunoaștere”. Ca urmare, un weltanschauung este, de fapt, reflectarea nivelului atins de un om în procesul „regăsirii Eului propriu”. În cele din urmă, ca atitudine conceptuală coerentă despre lume și despre Sine, weltanschauung-ul reprezintă „produsul” unei anume epoci istorice în varianta promovată de reprezentanții săi.

Ipoteza, în funcție de care ne orientăm exegeza, se axează pe supoziția prealabilă că mutația semnalată la nivelul imaginii, a peisagismului și a portretului, se revendică pe traseul de la ipostaza originară și până la forma pe care aceasta o poate dobândi în operă (pictură sau literatură). Schimbarea de macaz avută în vedere merită să fie clarificată și acordată cu weltanschauung-ul realismului și naturalismului (în literatură) sau cu cel al academismului (în pictură).

Odată cu accesul la valorile modernității de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea, C.G. Jung consideră că se impun o serie de amendamente cu privire la noțiunea de „weltanschauung” folosită în romantism „în sensul său actual”, acela de „concepție sau viziune asupra lumii”. În varianta lui Jung, se va putea observa că schimbarea semantică este operată, simultan, printr-o dublă „modificare”: atât a „obiectului” -a lumii care, în ansamblu, devine o abstracție- cât și a „modului de cunoaștere”, prin care accentul se (re)pune ontologic, pe om, pe locul său în lume și pe relația lui cu lumea.

În *Omul modern în căutarea sufletului* (1931)⁴, Carl Gustav Jung preciza că, în esență, „weltanschauung”-ul „desemnează nu numai o concepție despre lume, ci și modul în care este concepută lumea”. Prin urmare, ar trebui să se țină seama de această „diferență” între utilizarea restrictiv-filosofică și acceptarea weltanschauung-ului ca generator și propulsor de „atitudini”.

³ DEXI (2007): *Principiul individuației* = formulă scolastică introdusă în latina medievală prin traducerea din Ibn Sînā (*Avicenna*, sec. 11); este ceea ce conferă ființei o existență unică și o distinge de orice altă ființă, formulă numită de Duns Scot *heccitate*. Pentru Schopenhauer, timpul și spațiul sunt principii ale *individuației*, deoarece fac posibilă diversitatea lumii; Nietzsche îl indică drept simbol al *principiului individuației* pe zeul Apolo care, prin măsură și armonie, îl ține pe om înăuntrul limitelor sale; C.G. Jung definește *principiul individuației* ca un proces psihologic prin care cineva devine un individ, entitate indivizibilă, obținând „realizarea de sine”.

⁴ C.G. Jung (2021). *Omul modern în căutarea sufletului*. Colecția: Misterele inconștientului colectiv. București: Editura Trei, 2021.

Așa se explică posibilitatea de a ne putea referi la un *weltanschauung* estetic, religios, idealist, romantic, modern etc., variantă prin care noțiunea în cauză este similară celei de „atitudine” exprimată sub formă de concepte. Potrivit lui Jung, prin „atitudine” ar trebui să acceptăm o „noțiune psihologică” preocupată a desemna o anumită „ordine de conținut psihic orientată spre un scop” sau angajată la ceea ce se numește o „reprezentare principală”⁵.

Amplasarea celor două opțiuni artistice -beletristica și pictura- în sînjul „*weltanschauung*”-ului modernismului românesc, presupune dezvoltarea modului în care se instituie, simultan, o imagine a lumii și a Sinelui. Ca urmare, ne vom focaliza exegeza atât asupra „punctelor comune” (interferențele) între pictură și literatură, cât și asupra „diferențelor” (defazajele) bazându-ne pe limbajele reprezentării acestor arte. Concret, vom porni de la o consemnare a tușelor și tonurilor ce definesc stilistic aceste două laturi ale artei și rezumă artistic modalitățile de transcendere a realului și, nu în ultimul rând, ne vom apleca asupra luminilor și umbrelor *zeitgeist*-ului.

Necesitatea inițierii unei atari perspective cu deschideri „inter-” și „trans”culturale o considerăm utilă și necesară în ceea ce privește sondarea nivelului de evoluție a literaturii române prin raportarea critică la tradiție, în care Herder⁶ întrevădea primatul dependenței de ordine ca stază ce se instalează la nivel axiologic, administrativ și politic și blochează orice deschidere estetică spre progres.

Așa cum semnalau promotorii „noi direcții” în cultura și literatura română, de la Titu Maiorescu la E. Lovinescu ș.a., una dintre posibilitățile de deblocare se recunoaște în căutarea unei alternative de viață și a unei scări de valori noi în acord cu *weltanschauung*-ul modernității, implicat în fagocitarea și remodelarea critică a moștenirii trecutului. Este în joc articularea unui univers mental implicat într-un tip particular de modelare cognitivă și emoțională, proces dinamic ce presupune raportarea critică la o anumită scală ierarhică de valori, secundată de un mod particular de a înțelege lumea și de a acționa în plan individual și societal. Așa cum observau Laura Mesina, Cornel-Florin Moraru, Constantin Aslam ș.a., de la Descartes până în secolul al XX-lea, soluția ecuației *res cogitans- res extensa* este corelată cu posibilitatea existenței unei „substanțe cugetătoare” ce nu poate avea un „suport” mai adecvat decât cel oferit de „corporalitate”:

„întreaga modernitate s-a instalat în dualismul *res cogitans* (substanță cugetătoare, subiectivitate) vs. *res extensa* (substanță întinsă, corp, lume materială, univers). Faptul ca atare poate fi, pentru mulți dintre noi, contraintuitiv și venind în conflict cu reprezentările noastre obișnuite, întrucât noi

⁵ Carl Gustav **Jung** (2021). *Om modern în căutarea sufletului* (2021). București: Editura Trei, 2021.

⁶ Johann Gottfried **Herder** (193). *Scriseri despre limbă și poezie, filosofia istoriei, ideea de umanitate, geniu și educație*, precedate de un jurnal, traducere și prefață de Cristina Petrescu, București, Editura Univers, 1973, pp. 141-142.

considerăm că lumea materială sau universul a existat și există independent de gândirea și voința noastră”⁷.

Cunoașterea elementelor care se intersectează în sistemul de rețele conceptuale și de valori ale weltanschauung-ului modern este absolut necesară pentru a înțelege orientările și direcțiile din domeniul beletristicii, ale artelor frumoase și ale „filosofiei trăirii estetice”. O atare mutație și-a produs efectele odată ce s-a renunțat la conceptul sincretic de „arte liberale” caracteristic premodernității. Ne referim la momentul în care, începând cu *reguli-le utile și clare pentru îndrumarea minții în cercetarea adevărului* ale lui René Descartes, s-au propus „diferențieri” între artă și știință, literatura și pictura fiind acceptate ca domenii distincte ale culturii ce se conduc după propriile lor reguli și care beneficiază de limbaje specifice de exprimare. Așa după cum releva Martin Heidegger:

„arta devine totodată modalitatea normativă a liberei dezvoltări de sine a creației umane și, deopotrivă, o modalitate specifică de subjugare a lumii pentru ochi și ureche. Omul liber-creator care se împlinește în creație, *geniul*, devine lege pentru ființa umană autentică. Dar și receptarea artei, felul și proporțiile în care ea este cultivată sunt determinate, și ele, în primul rând de facultatea de judecare a omului ce se sprijină doar pe ea însăși, deci prin *gust*”.⁸

În ceea ce privește weltanschauung-ul modernității, elementele acestuia și-au lăsat amprenta și asupra taxinomieii artelor în sensul că trecerea de la o anumită „viziune asupra lumii” la alta a implicat, pe lângă preschimbarea firească de „mediu cultural”, și o modificare - prin „definiție” și „clasificare”- a raportării față de artă. Prin urmare, „definirea” și „clasificarea” devin două operații interacționale care își dobândesc utilitatea prin raportarea comună la „prejudecățile weltanschauung”-ului din care au luat naștere. O modalitate elocventă de a creiona sistemul de clasificare a artelor frumoase în modernitate, poate fi utilă în condițiile în care fenomenul este privit comparativ, prin raportare la modelul premodern al artelor liberale. Strategia se revendică de la felul în care are loc „substituția de mundaneitate” operabilă în funcție de farmecul și seducția operei de artă, procedură valabilă în contextul trecerii de la „definirea” la „clasificarea” artelor frumoase.

Inițial, beletristica și pictura erau incluse nesistematic în categoria „artelor frumoase” printre „diferitele științe”, „meșteșuguri” alături de/împreună cu alte „activități umane de natură cât se poate de diferită”, nucleul de practici artistice, pe care le considerăm „arte frumoase” fiind corelate cu dinamica weltanschauung-ului.

⁷ Constantin **Aslam**, Cornel-Florin **Moraru**, *Filosofia artei în modernitate și postmodernitate*, București, Editura UNArte 2017, p.11

⁸ Martin **Heidegger**, „Sistemul filosofic și constituirea lui”, în vol. *F.W.J. Schelling, Filosofia artei*, traducere de Radu Gabriel Pârnu, Traducere și notă introductivă de Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Gabriel Liiceanu, București, Editura Meridiane, 1992, p. 547.

Modelul care funcționa în spațiul cultural românesc de la sfârșitul secolului al XIX-lea era dependent de cel patentat de Charles Batteux în *Artele frumoase reduse la un singur principiu* (1746), carte de referință ce s-a impus ca suport în metodologia generală de clasificare a artelor. Privită retroactiv, categoria de „arte frumoase” a reușit să-și mențină caracterul de sistem deschis și prin urmare, neîncheiat decât în condițiile artificiale condiționate de strategii taxinomice și didactice. Așa că nu considerăm a fi surprinzătoare aserțiunea că „sistemul artelor frumoase” a preferat condiția instabilă, orientată proteic spre „cultura crizei” și vocația „schimbării”. Teoreticienii și istoricii „artelor frumoase” subliniază că modelul inițial a funcționat, până spre jumătatea secolului al XIX-lea, în formula reducerii la un singur principiu. Abia la începutul secolului al XX-lea monoangularitatea va intra într-un proces vizibil de efilare accentuată, prefacere semnalată odată cu apariția noilor mutații și structuri în cadrul „weltanschauung”-ului modernității.

Ceea ce a rămas ține mai curând de consensul kantian cu privire la principiile de organizare ale „conglomeratului” constituit din cele cinci arte frumoase: pictura, sculptura, arhitectura, muzica și poezia (literatura) la care se vor mai adăuga prin consens cinematografia, coregrafia ca mărci ale „zeitgeist”-ului veacului al XX-lea .

Specificarea problemei de cercetare, precizarea ipotezelor și definirea operațional-selectivă a unor concepte insuficient clarificate

Într-o abordare convențional-sistematică, în planul creației artistice, modernitatea se cere a fi acceptată ca un ansamblu de concepte fundamentale și „valori-scop” implicate în formarea unor „structuri ordonate” având multiple și „solidare interdependențe” în plan axiologic și stilistic așa cum au fost acestea exemplar teoretizate într-o primă formă de G. W. Fr. Hegel și mai apoi de Ch. Baudelaire ș.a. Axul central rămâne ancorat în categoria de subiect, acceptat ca Eu și aflat în ipostaza de „cogito” din care derivă o bună parte dintre elementele constitutive ale zeitgest-ului modernității, cu precădere cele referitoare la modul în care oamenii și-au raportat ipseitatea la universul lumii naturale și sociale.

Reflexiv, intervalul cultural-istoric, pe care îl avem în vedere, poate fi arondat categoriei de „speculum”⁹ sau „oglinzii”, el fiind străbătut de firul roșu al unui posibil leitmotiv dependent de imaginarul în care creațiile omului erau considerate reflexii ale minții aflate în ipostaza de oglindă coruptă a transcendenței. Ca urmare literatura și pictura, artele în general, și-au arogat libertatea de a reface legătura dintre lumea tainică, relevantă doar ca o aparență fenomenală, și

⁹ Laura Mesina, *Imaginarul medieval : forme și teorii* , Iași, Editura Institutul European, 2013

aspirația de a (re)crea o copie a universului din care omul ar fi fost alungat și a cărui anamneză a continuat să îl domine prin măreție, frumusețe și eternitate.

În secvența „Drumul din oglindă”, consacrată de către Laura Mesina categoriei de „speculum”, transpare presupoziția că, din „definiția” canonică a oglinzii, ar decurge, în principal, doar „funcția de redare (optică)”: mai exact aceea de „preluare a unei informații exterioare” și de „reproducere a ei prin intermediarul unei imagini (obținute fizic)”. Ca urmare, „speculum” desemnează:

„contemplarea ideilor sau a unui obiect stimulat, activitate din care poate apărea o schemă, la rândul ei generatoare de noi idei sau interpretări. Teoria scrutează de la distanță semnificațiile și le integrează într-o nouă viziune asupra lucrului însuși și asupra lumii acesta.

Contemplarea imaginarului este în sine o interpretare a acestui fenomen care transcende realitatea – deși e puternic ancorat în ea –, tocmai datorită gândirii imaginative. Teoria este, așadar, capabilă de un gen „radiografii” și lecturi diferite ale imaginarului, aparent insurgent, oricum dificil de încadrat ca obiect de studiu”¹⁰.

Ceea ce se poate remarca pe durata sfârșitului de secol XIX și începutul secolului al XX-lea este că asistăm la devoalarea unor tendințe influente de segregare alimentate de atacul asupra imaginii plastice sau literare, demers transpus într-un limbaj problematizant reperat la nivelul creațiilor artistice individuale și al celor din sfera articulațiilor mentale colective.

Ofensiva asupra imaginii se revendică de la aserțiunea că, în marea lor majoritate cercetările din domeniu consideră modernitatea europeană ca fiind una de inspirație „transcendentală”, în sensul că ea explică totul pornind de la „subiectul individual”, gândit drept „ceea ce subzistă prin sine”, ca o condiție inerentă înțelegerii „subiectivității” care, cu „învelișurile sale, leagă toate facultățile într-un întreg”.

Avându-și descendență în axiomatica lui René Descartes, preluată de Imanuel Kant într-o versiune în care acesta consideră transcendentalul ca „a priori”, altfel spus ca o cercetare a „structurilor interne ale minții ce subzistă potențial în noi și care fac posibilă orice experiență”, părintele fenomenologiei Edmund Husserl, fundează „tradiția continentală în filosofia artei” și „filosofia trăirii estetice” pornind, în mare, tot de la o astfel de „perspectivă transcendentală”¹¹.

Prin urmare, se va putea observa că intuiția se substituie lui Dumnezeu pe considerentul că drumul cunoașterii este cel de la minte la lucruri, mintea având rol constitutiv, adică:

„ordinea minții este ordinea lumii și totul se petrece în interiorul ei. Drept urmare, cunoașterea este concepută ca o explorare a interiorului minții. Inclusiv filosofia artei și filosofia trăirii estetice a primit sarcina de a explora universului sensibilității, faptele interne ale conștiinței legate de afecte, emoții, trăiri, sentimente. Artă modernă ilustrează și ea din plin această centrare exclusivă pe

¹⁰ Laura Mesina, „Drumul din oglindă”, *op. cit.*, p. 9.

¹¹ Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru, *Filosofia artei în modernitate și postmodernitate*, București, Editura UNArte 2017, p.12.

subiectivitatea artistului ca expresie a nevoilor adânci ale omului de a experimenta o viață din care a dispărut ideea de asistență divină și scop final. Modernitatea și filosofia artei, dimpreună cu filosofia trăirii estetice asociată ei, înseamnă o călătorie nesfârșită în lumea eului cartezian, gândit ca principiu de înțelegere a lumii și are drept scop decelarea și înțelegerea nenumăratelor 'învelișuri' ale eu-lui"¹².

Într-o simplificare draconică a fenomenelor surprinse în stadiul lor de manifestare, modernitatea artistică a apărut ca răspuns la contradicția sufletească a omului postromantic aflat în indecizia de a opta între „Cer” și „Pământ”. Faptul că omul modern s-a decis asupra coordonatelor terestre nu înseamnă însă că acesta ar fi renunțat categoric la aspirația spre transcendență ca spre ceva care, în versiune kantiană, s-ar situa „dincolo” de orice experiență posibilă, fie că este vorba de realități („lucruri în sine”), fie de „principii” ale cunoașterii.

Tipul de cercetare predominant-interdisciplinară, pentru care optăm, ne va ajuta la reconfigurarea spectrelor literare și picturale, oferind în acest fel noi posibilități de abordare a deja consacratei arte a portretului și a peisajului. În ceea ce privește portretistica, anumite tușe fizionomice și fiziologice vor fi supuse corecțiilor pe motiv că ele presupun adaptarea la diferitele schimbări survenite din punct de vedere cultural-istoric.

Astfel, investigația configurațiilor portretului și ale peisagismului în proza românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea nu poate ocoli interferența limbajelor artistice între cele două arte și nici modalitățile de evoluție a ceea ce se acceptă prin transfigurarea tipurilor de portret și tablou de la o perioadă la alta. Firește, **noutatea** va veni din adaptarea instrumentarului teoretic la condițiile particulare de expresivizare literară și plastică specifice curentului dominant în epocă: realismul și naturalismul în literatură, respectiv, academismul și volksgeist-ul în pictură. Referitor la zeitgeist-ul acestei acolade liminale, în siajul perspectivei hegeliene, considerăm că literatura și arta reflectă, prin însăși natura lor, cultura epocii din care au emers.

Chiar dacă portretul a constituit și mai reprezintă încă un element predominant cercetării didactico-literare și naratologice, Silviu Angelescu avertizează că nu se pot lua în calcul, totuși, suficient de multe studii care să evidențieze, per ansamblu, „tainele” acestui reper central în arta literară românească¹³. Unul dintre elementele tratate cu parcimonie are în vedere abordarea portretului literar și plastic și a peisajului descriptiv și pictural din perspectiva identificării elementelor care se intersectează în sistemul de rețele conceptuale și de valori ale weltanschauung-ului modern.

Evidențierea universalității subiective a judecății de gust ca fenomen ce se instalează confortabil în cultura și literatura română de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, constituie o trăsătură de mentalitate -de o importanță notabilă pentru

¹²*Idem.*

¹³Silviu Angelescu (1981). *Portretul literar*. București: Editura Univers, 1985, p. 4.

sistemul modern al artelor- pe considerentul că literatura, pictura puteau fi evaluate de noul om educat (mic-burghezul), spre deosebire de științe care deveneau din ce în ce mai specializate și, ca urmare, cu mult mai greu de urmărit de către publicul larg. Astfel, chiar de la începuturile epocii moderne, aprecierea artelor frumoase a fost făcută de pe pozițiile amatorului de artă (mic-burghezului) și nu a creatorului (scriitor sau artist) ca în Renaștere. Diversificarea gustului, alături de cea tematică, reprezintă un semnal al democratizării și acceptării eclecticismului în artă.

Între tentativele de abordare sistematică a portretului le regăsim pe cele din *Figuri și forme literare* în care Tudor Vianu tratează acest subiect ,e drept, bazându-se mai mult pe arsenalul din plan stilistic decât pe cel din domeniul estetic, naratologic. O altă inițiativă preocupată de a releva arta portretului literar o regăsim în *Homo fictus* în care Marian Popa încearcă reciclarea vechilor principii enunțate de Tudor Vianu. Studiul său, bazat pe achiziții colaterale -din fizionomie și frenologie- este considerat de Silviu Angelescu una dintre multiplele posibilități de a reexamina condiția portretului „analizat în limitele unor suprafețe de contact cu personajul” și prin raportare la „weltanschauung”-ul privind „determinarea” pe care portretul o „suferă din sfera ideologică”¹⁴. Acest mod de abordare a portretului confirmă ipoteza noastră referitoare la perfecționarea și diversificarea, cu fiecare epocă, a instrumentelor de (re)citare, dezvoltare și interpretare, fapt ce conduce la o cercetare în acord cu modificarea paralaxei zeistgest-lui.

Topologic, exegeza de față vizează arcul cultural dintre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea și se limitează la evidențierea artei de construire a portretului din punct de vedere literar și plastic, morfologic și stilistic. Evoluția literaturii în tandem cu pictura facilitează utilizarea unor instrumente menite să poată ajuta la configurarea artei peisagistice în literatură și pictură, domenii artistice articulate în aceeași tonalitate de raportare la weltanschauung ca la o ipoteză de creionare a imaginii despre lume și existența umană ca un tot unitar.

Concret, se vor stabili consecuții între pictura și literatura perioadei sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX, încercându-se stabilirea unor corelații între programele artistice ale acestor arte cu insistență asupra felului în care ele se întrepătrund fagocitându-se sau, după cum se diferențiază una de cealaltă prin devansare, decalare ori retardare.¹⁵

La nivel teoretic vom clarifica unele chestiuni cu privire la arta portretului și a peisagismului având ca punct de plecare deschiderile oferite de studiul Mihaelei Mancaș¹⁶

¹⁴*Ibidem*, p. 7.

¹⁵ Gheorghe **Manolache** (2005). *Literatura de grad secund*. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2005.

¹⁶ Mihaela **Mancaș**. „Descrierea în proza postmodernă”. București: Facultatea de Litere, Universitatea din București. [cap.7 „Locul descrierii în ansamblul textului (narativ)"] publicat pe <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/dindelegan/35.pdf>.

referitoare la poziția și ponderea descrierii în ansamblul textului narativ, respectiv de eseul lui Victor Ivanovici¹⁷ preocupat de relația dintre „portretul-peisaj” și „peisajul-portret”, ambele subsumabile categoriei „portretului peisagistic”.

Mihaela Mancaș consideră descrierea un „component esențial” al structurii textului, un constituent inclus în „trama narativă” și subordonat acesteia. Ca urmare, „fragmente descriptive” sunt concepute spre a oferi o serie de informații necesare despre „personajele, obiectele, spațiul și timpul care însoțesc/configurează desfășurarea acțiunii”¹⁸.

Preocuparea de a stabili locul pe care descrierea îl ocupă în economia generală a narațiunii, pare mai curând o completare a aserțiunilor în legătură cu opțiunea descrierii de a trece granița genului narativ și a se depărta substanțial de ea. Un rezumat istoric al descrierii ar trebui să nu piardă din vedere traseul de la ekphrasis la descrierea realistă ținând cont de faptul că începând cu retorica antică, descrierea a fost codificată sub denumirea de ekphrasis, categorie ce ar putea fi tradusă ca o „piesă discursivă” detașată. Potrivit lui Laurent Jenny¹⁹, inițial, descrierea a fost un discurs ceremonial aparținând genului epideictic prin care se recurgea la descrierea elogioasă a unor oameni, locuri sau momente privilegiate. De asemenea este infirmată exclusivitatea prezenței paginilor descriptive doar în unele forme și genuri pe considerentul că descrierea este de-o vârstă cu literatura, ea concurând în bogăție cu obiectul reprezentat, fie acesta scutul lui Ahile, roțile de car sau un peisaj din Munții Neamțului etc.

Din sinteza realizată de Mihaela Mancaș se remarcă faptul că, întrucât, „în organizarea textuală”, a fost plasată pe un loc secund față de narațiune, descrierea deține un statut mai vag decât cel al povestirii, „constituindu-se ca unitate textuală independentă pe baza unor reguli mai greu discernabile”²⁰. Privită în opoziție cu narațiunea, A. J. Greimas și J. Courtès²¹ o califică drept „secvență de suprafață care se opune dialogului, povestirii”, observație completată și dezvoltată de către Philippe Hamon, care ajunge la concluzia că „descriptivul” reprezintă „o unitate textuală controlată de operații cu dominantă ierarhizantă, taxinomică și paradigmatică”²².

După cum remarca și Mihaela Mancaș, din considerente de ordin metodologic, o bună parte dintre studiile rezervate descrierii în dicționarele de specialitate (naratologie, teorie

¹⁷ Victor **Ivanovici** (2018). „De la portretul-peisaj la peisajul-portret”. in „Viața Românească”, nr. 5/23 mai 2018 (categoria „eseu”).

¹⁸ Mihaela **Mancaș**, *art. cit.*, p. 1.

¹⁹ **Laurent Jenny** (2004). *La description. Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne publicat pe <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/>

²⁰ Mihaela **Mancaș**, *art. cit.*, p. 1.

²¹ **A.J.Greimas, J. Courtès** (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Édition Hachette, 1979; [ed.2, vol. T.1 et T.2. Paris: Édition Hachette Université, 1986],

²² **Philippe Hamon** (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif* (Langue – Linguistique – Communication). Paris: Édition Hachette, 1981.

Philippe Hamon (1993). *Du descriptif*. Paris: Édition Hachette, 1993.

literară, stilistică, semiotică etc.) o situează în „opozitie cu narația” pe motiv că, de fapt, descriptivul ar constitui „o pauză narativă”²³, o fractură în „sua” povestirii ceea ce, prin argumente apagogice, induce presupuziția potrivit căreia ceea ce „nu este narație” ar putea fi perceput drept descriere²⁴.

Urmare a unei atari opțiuni cu tentă didacticistă, fragmentele descriptive din textele lui Calistrat Hogaș, Ion Creangă, Barbu Ștefănescu Delavrancea pot fi ușor izolate în ansamblul textual fiind cotate ca repere statice și, prin urmare, predispuse la favorizarea unor antracte în suita lineară a diegezei și privilegierea suspendării temporalității. Per ansamblu însă, legătura dintre „descriptio” și „narratio” este una de ordin interdependent pe motiv că dinamica acțiunii implică în, mod obligatoriu, și unele referiri (detaliat sau sumare) la personaje, context situațional, obiecte antrenate în dinamica narațiunii²⁵. După cum se poate observa, în genere, descrierea este suspectată că ar putea dăuna literaturii pe motiv că nu ar oferi o posibilitate certă de reprezentare a obiectelor desemnate, ea fiind suspectată și acuzată chiar, că ar fi arbitrară în dimensiuni și inconstantă în dinamică. Mai grav, se pare a fi capacitatea descrierii de a se desprinde de structura organică a operelor literare putând fi descompusă în fragmente. De aici decurg o serie de întrebări cu privire la rolul descrierii în narațiune, la posibilitatea de a fi eludată din regimul naratorial precum și o serie de incertitudini cu privire la modalitatea de a fi integrată în narațiune sau de a concepe fabula fără să apelăm la descriere.

După cum observa Mihaela Mancaș, pertractările cu privire la „descriptio” admit, în general, că „începutul fragmentului descriptiv coincide cu granița povestirii”, în sensul că „distanța dintre narație și descriere se suprapune, astfel, raportului dintre *diegesis* (relatare) și *mimesis* (reprezentare)”²⁶.

În ceea ce privește analiza de text, vom pleda pentru eventualitatea izolării, în textul narativ avut sub observație, a secvențelor descriptive apelând la o serie de „trăsături caracteristice” situate la „niveluri diverse ale limbii”. Astfel, intenționăm să evidențiem faptul că descrierea dispune de o serie de „particularități gramaticale și figurative” specifice între care se recunosc „frecvența adjectivului repetat” sau, în cazul verbelor, „utilizarea prezentului” ori a imperfectului indicativ. Demersul nu este întrutotul novator avându-și punct de susținere în procedurile inaugurate de Tudor Vianu ș.a. În ceea ce privește creionarea descriptivului vom avea sub observație, în schimb, „ritmul particular”, unul divergent față de cel al narației, acesta avându-și descendența în „statutul de enumerare” -atribuit în general descrierii- și proveniența

²³ C. Reis, Ana Cristina Lopes (1998). *Dicionário de narratologia* [ed. 6]. Coimbra: Livraria Almedina, 1998.]

²⁴ Pierluigi Pellini (1998). *La descrizione*. Roma-Bari: Casa Editrice Laterza, 1998.

²⁵ Jean-Michel Adam, André Petitjean, F. Revaz (1989). *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*. Col. Nathan-université. „Série Etudes linguistiques et littéraires”. Paris: Édition Nathan, 1989.

²⁶ Mihaela Mancaș, *art. cit.*, p. 1.

din „frecvența construcțiilor eliptice de predicat”. Așa cum se va putea observa din textele supuse analizei, descrierea dispune de un „lexic specific”, particularizat” în termeni „tehnici”, nume proprii, adjective și forme participiale ale verbelor etc. În acest mod, pasajele descriptive se configurează grație unor „figuri retorice speciale” din care nu pot lipsi comparațiile și metaforele, filate sau înlănțuite, alături de sinecdoce, personificări, metonimii etc. În acest chip se configurează impresia „efectului de listă” atribuit descrierii, împreună cu ritmul impus textului de/prin enumerarea paratactică, repere ce se regăsesc în recursivitatea aceleiași unități, de regulă, numele și adjectivul.

Așadar, spre a putea dezvolta fenomenul și a-i desluși cu limpiditate caracteristicile, se impune o delimitare a descrierii de narațiune. Altfel spus, pentru a vedea mai clar fenomenul, trebuie să trecem printr-o demarcare a descrierii -ca reprezentare a obiectelor, locurilor, personajelor ș.a.m.d.- de narațiune -ca reflectare a evenimentelor și acțiunilor. Dacă la nivel prescriptiv circumscrierea pare suficient de facilă, în practică este mai dificil de stabilit însă, de unde începe o descriere propriu-zisă spre deosebire de narațiune marcată de raportarea la un verb de acțiune ce se aplică unui agent animat.

*Dicționar-ul de științe ale limbii*²⁷ ne familiarizează cu elementele ce diferențiază structural descrierea de narațiune. Delimitările sunt sintetizate diagramatic de Mihaela Mancaș într-un model triadic având ca bază perspectiva spațio-temporală, narațiunea fiind o structură predominant temporală iar descrierea una primordial spațială. Dacă povestirea se „dezvoltă în timp” fiind eminentamente secvențială, „indiferent de ordinea adoptată în relatare”, în schimb, descrierea este sincronică, în forma clasică ea conturând un „tablou static”. Acesta constituie unul dintre motivele pentru care ea a fost corelată cu artele vizuale, în special cu pictura și aceasta nu doar în plan tematic, ci și stilistic. Perspectiva evolutivă, pentru care optăm, este certificată de sincronizarea dinamicii procedeelelor descriptive și a limbajelor artistice din literatură și pictură, poetici care s-au rafinat treptat în ambele arte, ajungându-se la o paradoxală „cronologizare spațială”. Constituită din fragmente succesive, descrierea se implică în configurarea cronotopică.

Există, însă și opțiunea potrivit căreia narațiunea reprezintă o „structură sintagmatică”, recunoscută în faptul că „succesiunea evenimentelor povestite” lasă a se înțelege că între componentele narrative există un raport „sintagmatic”, de „alăturare și înlănțuire”. La rândul ei, descrierea confirmă o structură „primordial paradigmatică”, ea fiind rezultatul „alegerii dintr-o paradigmă virtuală” a ceea ce, în cazuri extreme, o predispoze la definiere cumulativă:

²⁷ Angela **Bidu-Vrânceanu**, Cristina **Călărășu**, Liliana **Ionescu Ruxândoiu**, Mihaela **Mancaș**, Gabriela **Pană Dindelegan** (2001). *Dicționar de științe ale limbii*. București: Editura Nemira, 2001.

enumerare, „listă de nume” ale unor obiecte în ipostază substantivală sau de „predicate”, în sensul logic și gramatical de atribute ale unui obiect.

Este remarcată și o a treia distincție, certificată de/prin studiile lui Tudor Vianu și ale discipolilor săi, discriminarea (delimitarea dintre) descriptiv și narativ fiind mai puțin categorică și mai lax restrictivă, preocupată de utilizarea timpului verbal momentan -indicativul prezent sau imperfect- ori de recurgerea la „descrierea fără restricție temporală”. Opțiunea este completată de punctul de vedere al Mihaelei Mancaș, convinsă că, la nivel lexico-semantic, o particularitate importantă a secvenței descriptive o constituie faptul că, de regulă, ea este centrată pe un „pantonim”, „arhilexem” ce face oficiul de „termen unificator” din punct de vedere semantic, semnalând fie tema sau subiectul ori, pur și simplu, „câmpul semantic” sau motivul descrierii.

În cazul descrierii, „pantonimul” sau „arhilexemul” se pot materializa în tablouri prevalente „tematic” sau pot fi doar presupuse, pe baza celorlalte detalii care joacă, pe lângă acest termen unificator, „rolul elementelor constitutive ale unui câmp semantic”. Tot din același punct de vedere „tematic”, Mihaela Mancaș observă că, în „motivarea textuală a descrierii”, se instituie o anumită „relație” cu diversele „tipuri de focalizare”. Spre exemplu, în „focalizarea omniscientă”, autorul, în ipostaza de narator, este cel care își asumă descrierea, situată în limite proximale de obiectivitate, după cum, într-o „focalizare internă”, personajul este cel care preia descrierea, imprimându-i un caracter subiectiv și o netă încărcătură psihologică²⁸. Fenomenul este recunoscut în proza românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea în care descrierile de peisaj sau cele portretistice sunt realizate din perspectiva unui personaj care impune tonalitatea dominantă a pasajului descriptiv în raport cu propriul său statut conjunctural și rol naratorial.

Alegația potrivit căreia între „descriptio” și „naratio” predomină o relație opozitorie, nu însă și exclusivă, își probează valabilitatea doar parțial, diferențele dintre cele două tipuri de organizare textuală funcționând într-un regim tranzitorial și, prin urmare, atenuând, în text, contrastele marcate cu fermitate, uneori ajungându-se la mixturi convertite în „descrieri de acțiuni” ori transpuse în „formule narativizate”.

În acest context Victor Ivanovici pledează pentru ivirea unor forme hibride ca „portretul peisagistic”, prezent în alternativa „portret-peisaj”, „peisaj-portret”²⁹, moment favorabil abordării interdisciplinare a portretului, peisajului, tabloului, cele trei forme fiind arondate atât descrierii literare cât și perspectivei picturale.

²⁸ Mihaela **Mancaș**, *art. cit.*, p. 1.

²⁹ Victor **Ivanovici** (2018). De la *portretul-peisaj* la *peisajul-portret*. In *Viața Românească*, nr.5/23 mai 2018 (categoria „eseu”).

Punctul de intersecție a celor două categorii – „portret-peisaj”, „peisaj-portret”- se află în poietica tabloului, proces în care sunt implicate atât perspectiva celui prezent în tablou (pictor sau descriptor) concretizată în relevarea punctului de vedere al contemplatorului, pe de o parte, și cadrul (rama) care, detașând imaginea reprezentată de restul „lumii vizibile”, încartiruește în interiorul său o „organizare specifică” a materialului vizual în funcție de care tabloul se „(re)actualizează” tematic în versiunea de peisaj sau ca portret. Victor Ivanovici se referă la „parametrul” în măsură să garanteze „liberul trafic de semnificații” între câmpul literar și cel pictural și, mai ales, predispus să favorizeze „apariția unor hibrizi de tipul „portretului-peisaj” sau „peisajului-portret”. Prin urmare, „obiect de reprezentare picturală” devine „portretul virtual conținut în peisaj”, pe când ceea ce se află „în portret”, tot ceea ce se „vădește susceptibil de metamorfoză peisagistică”, instaurează exact „esența imuabilă” a acestuia³⁰.

Așadar, originalitatea lui Calistrat Hogaș, spre exemplu, se va putea evalua și din unghiul „perspectivei”, al „minuției” tușelor pointilliste prin care fiecare detaliu dă naștere unei serii de aluzii mitologice care se distribuie „dialectic”, după o simetrie alternativă a pozitivului și a negativului. Nu considerăm însă că vom exagera dacă, în cazul prozei lui Calistrat Hogaș, ne vom referi la un „delir asociativ” a cărui intenție este aceea de a escamota referentul, astfel încât cititorul să-l descopere dezlegând o „șaradă imagistică”.

Analizele, la care vom recurge, se vor plia pe o „clasă de tehnici literare” susceptibile de a fi regrupate sub eticheta „ad-hoc” de „portret peisagistic”, sintagmă propusă de Victor Ivanovici, grație căreia „procedeul se acoperă cu textul și textul cu procedeul” concretizându-se în ceva similar „lingvisticii textuale”, fenomen ce trece dincolo de nivelul cuvântului și al frazei. Datorită acestei „dublări a cadrului”, putem aborda fragmente din *Pe drumuri de munte - Amintiri dintr-o călătorie* în chip de „tablouri picturale”, perceptibile dintr-o privire, în „succesiune”.

Rezumând, în acord cu principiile retoricii clasice, în opțiunea profesorului Ricardo Senabre Sempere, „portretul” se definește drept „o subcategorie a clasei numite „descriptio”: „procedură lingvistică destinată să ne facă să vedem ceva ce nu este prezent”³¹. Narațiunea, la rândul ei, își propune un obiectiv similar în sensul că, după cum observa Tzvetan Todorov, ea nu se mărginește la a substantiva, a ne „spune” lucrurile, ci se preocupă să ni le și „arate”³², „arătarea”, ca modalitate fundamentală a expunerii, putându-și afla o „unealtă” de prim ordin în „descriptio” și ipostazele ei între care, la loc de cinste, figurează și portretul.

³⁰ *Idem.*

³¹ Ricardo **Senabre Sempere** (1977; reed. 1998). *El retrato literario: antología*. Madrid: Ediciones Colegio de España, 1998, p. 9).

³² Tzvetan **Todorov** (1966). *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes* [réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov ; préface de Roman Jakobson]. Paris : Édition du Seuil, D.L. 1966, p. 144.

Cât despre „portretul peisagistic”, în opțiunea lui Victor Ivanovici, acesta combină două feluri de descriere: a unei persoane – portret propriu-zis sau „prosopographia” – și a unui loc – „topographia”, imaginea figurii umane fiind, în plus, o „componentă (poate chiar principală) a personajului”³³.

În ceea ce privește „tablourile” literare din textele lui Ion Creangă, Barbu Ștefănescu Delavrancea și Calistrat Hogaș, supuse dezvoltării, ele aparțin atât domeniului „procedeelelor”, unei „clase tematice” precum și unui „gen”, cele trei variante fiind corelative, cu mențiunea de a distinge „conduita lor specifică” în „contexte specifice”.

Precizăm că „portretul peisagistic” se actualizează ca „procedeu” ori de câte ori paralaxa acestuia cuprinde, în integralitate, textul în care apare, obligația exegetului rezumându-se la decuparea și izolarea fragmentelor autonome și omogene, structurate în baza procedurii în cauză: precizarea unghiului dintre axele ce unesc punctul peisagistic cu extremitățile bazei de observare. Așa după cum am precizat, proza narativă, la care ne referim, desfășoară portretul pe firul povestirii, strategiile descriptive servind la structurarea personajului. Observația lui Victor Ivanovici conform căreia „portretul peisagistic” face parte dintr-un „repertoriu de teme” de găsit atât în literatură cât și în pictură, este justă: cu atât mai mult cu cât în literatură, cele două variante ale acestuia „portretul-peisaj” și „peisajul-portret” se definesc pornind de la „criterii picturale”. În enuclearea paradoxului, Victor Ivanovici aduce în discuție „teoria formelor simple”, așa cum a fost ea enunțată de André Jolles³⁴, considerând că este necesar ca „procedeu să fie privit (și) ca un gen”. Prin raportarea „portretului peisagistic” la sistemul de referință propus de André Jolles, acesta poate fi considerat un „gen arhetipal” sau o „formă simplă”, ale cărei contururi actualizate devin, în opțiunea lui Victor Ivanovici, „portretul-peisaj” și „peisajul-portret”. Ceea ce particularizează „modelul lui André Jolles” constă în faptul că el înregistrează „gestul verbal”, o unitate elementară de acțiune proprie fiecărei „forme simple”. Referitor la „portretul peisagistic” din literatura lui Hogaș, „gestul verbal” se recunoaște în „gigantismul geomorf”, acest parametru tematic asumându-și rolul unei „mari funcțiuni” ce mediază „transportul de semnificații” de la pictură către literatură și înapoi.

Întrebându-ne care este „fundamentul spiritual”, „filosofia intrinsecă” pe care se sprijină „portretul peisagistic” și ținând cont de faptul că în acesta „parametrul uman se contopește cu cel natural, fără a se ajunge totuși la reificare”, am putea presupune, alături de Victor Ivanovici, că viziunea lumii la Hogaș este „subiacentă” acestui proces. Ca urmare, ar putea fi vorba despre

³³ Victor **Ivanovici** (2018). *Itinerarii românești* (vol. 1, 2018). București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2018; vol 2. *Itinerarii românești (și câteva pretexte teoretice)*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2019.

³⁴ André **Jolles** (1972). *Formes simples*. [Traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet. (Poétique). Paris: Édition du Seuil, 1972

un fel de „animism”, chiar dacă rădăcinile „portretului peisagistic” nu par a coborî atât de adânc, opțiunea ținând mai curând de „dispozițiunea mentală” a prozatorului ce utilizează „procedeeul” și cultivă „genul” cu pricina.

Structurarea esențializată a conținutului tezei de doctorat departajat pe capitole și subcapitole

Conținutistic, teza de doctorat este organizată în patru capitole, demersul întreprins propunându-și să realizeze o posibilă corelație interdisciplinară între literatură și pictură intermediată de weltanschauung-ul modernismului estetic.

Pentru ca această prioritate să fie îndeplinită, am considerat că este indispensabilă o „armare” teoretică referitoare la configurarea legăturii osmotice între literatură și pictură. Ca urmare, modalitatea specifică de transpunere a celor două arte în limbaje proprii vizează relația recesivă dintre cuvânt și imagine, aspect ce va fi dezbătut pe larg în primul capitol al lucrării.

În opțiunea lui Mircea Florian, „recesivitatea” implică o relație de incompatibilitate necesară pentru „structura unui limbaj” și, în calitate de „contraritate”, putem accepta că ea are prioritate față de „contradicție” pe motiv că „este factorul tulburător, neliniștea lumii, asimetria cosmosului. În această structură complexă, anume recesivitatea, rezidă tragicul lumii”³⁵. Astfel, pentru a avea o dimensiune semantică, orice limbaj ar trebui, în consecință, să conțină noțiuni contrare³⁶. Dar, problema care se ivește conduce la presupuziția că nu orice noțiuni contrare se găsesc, de fapt, într-un raport de recesivitate, relație ce presupune mai-mult-decât-incompatibilitate. Amintim că Mircea Florian aducea în discuție anumite noțiuni pozitive de utilizare, dintre care una are, de regulă, un caracter dominant, iar cealaltă, „cea care vine după”, are o „semnificație superioară”. Astfel, alături de Gh. Manolache nu credem că se pot formula argumente în favoarea ideii că recesivitatea ar fi un raport semantic universal prezent în orice limbaj posibil și, prin urmare, nu avem altă posibilitate decât aceea de a o descrie ca fiind o structură mai curând conceptuală decât ontologică relativă la anumite limbaje³⁷.

Unul dintre primii cercetători care au adus în discuție posibilitatea ca poezia (literatura) și pictura să se afle într-o posibilă relație interdisciplinară a fost Lessing, care în tratatul *Laocoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) [*Laocoon: sau Despre limitele*

³⁵ Mircea **Florian** (1983). *Recesivitatea ca structură a lumii*. București: Editura Eminescu, 1983.

³⁶ Mircea **Toboșaru** (2014). „Structura recesivității și recesivitatea ca structură a limbajului”, în *Mircea Florian – Reconsiderări necesare*. București: Editura Printech, 2014.

³⁷ Gheorghe **Manolache** (2004). *Regula lui doi (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc)*. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2004.

picturii și poeziei^{38]} readuce în discuție perspectiva istorică a lui Johann Winckelmann despre artă, cu referiri la interpretarea pe care acesta o acordă sculpturii *Laocoon* din vremurile elenistice (cca. secolul I. Î.HR.). Diferențierea lui Winckelmann -între stilul „înalt”, ilustrat de sculptura *Niobe* și modul „frumos”, certificat de grupul statuar *Laocoon*³⁹- pledează pentru opoziția între valorile fundamentale ale unei opere de artă: „stilul înalt”, auster, capabil să exprime idei abstracte și „stilul frumos”, ancorat în senzualitate și atent la transmiterea frumuseții formei.

În *Laocoon*, Lessing abordează separat cele două funcții ale artei prin recursul său la pictură și poezie subliniind că, în timp ce pictura este obligată să observe, selecteze și să conserve proximitatea spațială redând momentul esențial și cel mai expresiv dintr-un lanț de evenimente, poezia își asumă obligația de a descrie în mod organic un eveniment și de a-l reproduce în secvența sa temporală. Astfel, esența poeziei (a literaturii, în genere) se află nu atât în voluptatea descrierii, ci în reprezentarea tranzitoriului, a mișcării.

În ceea ce privește tehnicile de construire a portretului literar și de evidențiere a funcțiilor pasajelor descriptive din proza românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea- considerat de Mihaela Mancaș drept „secolul descrierii”⁴⁰- și începutul secolului al XX-lea, acestea vor fi prezentate din perspectiva principalelor tipuri descriptive: portretul și peisajul, topografia și cronografia, descrierea operei de artă și cea a obiectelor. Dacă facem abstracție de unele pasaje din proza lui Ion Creangă și parțial din cea a lui Calistrat Hogaș, vom putea observa că descrierea obiectelor are totuși o frecvență destul de redusă în literatura românească din această perioadă.

Vom inventaria și comenta, din perspectivă **interdisciplinară**, tehnici compoziționale axate pe descrierea narativizată prin acumulare de verbe (cu exemple din operele lui Ion Creangă, Calistrat Hogaș, Barbu Ștefănescu Delavrancea), descrierea prin negație (cu ilustrări din operele lui Calistrat Hogaș, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Ion Creangă) paralela (Ion Creangă, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Calistrat Hogaș).

După modelul oferit de studiul Mihaelei Mancaș vom explora textele în care se regăsesc „prezența și plasarea pantonimului” - termenul rezumativ, nucleul tematic al întregii secvențe descriptive- fără a neglija însă abordarea modului de utilizare descriptivă a cumulului figurativ, respectiv a figurilor clasice de stil: comparația, metafora, descrierea simbolică, „suprasemnificarea” etc.

³⁸ **Lessing** (1971). *Laocoon: sau Despre limitele picturii și poeziei*. București: Editura Univers, 1971.

³⁹ Johann Joachim **Winckelmann**(1985). *Istoria artei antice*, vol. I, II. București: Editura Meridiane, 1985.

⁴⁰ Mihaela **Mancaș** (2005). *Tablou și acțiune. Descrierea în proza narativă românească*. București:Editura Univers, 2005.

Analiza strategiilor, a convențiilor și a inovațiilor prin care descrierea, considerată, în esență, o pauză narativă, tinde să devină mai puțin artificială, să își justifice prezența în text sau pur și simplu să treacă neobservată, alături de alte tehnici care privesc inserțiile descriptive ca formă de focalizare asupra personajului, subordonarea descrierii față de percepție (cu insistență pe regula lui „a vedea”), discurs (interesat de arta de „a spune”) sau acțiune (centrat pe regula lui „a face”).

În capitolul al doilea intenționăm o incursiune în poetica școlilor literare și picturale de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Ca urmare, vom readuce în prim-plan „efectele” direcției impuse de Titu Maiorescu cu privire la proiectul modern al culturii române promovată de societatea *Junimea*, precum și în legătură cu unele referințe la „diferențierilor” postromantice, cu precădere la devoalarea mișcării literare din sfera de manifestare a ideologiei sămănătorismului și poporanismului. Astfel, incursiunilor în programele literare li se vor augmenta orientări din poetica picturală a sfârșitului de secol XIX și începutul secolului al XX-lea urmărindu-se modul în care arta portretului și a peisajului și-a reconfigurat paralaxa în funcție de raportarea la școli și programe conjuncte spectrului cultural românesc. Validăm ipoteza lui E. Lovinescu⁴¹ referitoare la dinamismul și interdependența diferitelor proiecte și programe din cadrul vieții culturale care, nemaifiind considerate momente de sine stătătoare, vor fi reprivite prin mobilitatea și „aderențele” lor cu viața socială din vremea lui Carol I.

În lumina unei atari accepții deschise, „arta” se validează ca o valoare estetică „mobilă”, determinată de concepția artistică a momentului, de ideologia literară și de modurile sensibilității, „variabile” nu numai în spații mari de timp, ci remarcată chiar „înălăuntrul” unei singure generații literare sau picturale.

Un spațiu detaliat va fi acordat corelației dintre „academism” (Theodor Amann) și „postacademism” (Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu etc.) realism și naturalism raportate la dinamica fenomenului literar din această perioadă, așa cum este reflectată aceasta în opera lui Calistrat Hogaș, Ion Creangă, Barbu Ștefănescu Delavrancea.

Necesitatea acostării exegezei poeticilor picturale și literare în spațiul cultural postromantic (realist, naturalist etc.), acomodată cu abordările teoretice din preliminarii conduc la intenția de a realiza o analiză în detaliu a interdependenței și aderenței limbajelor artistice specifice picturii clasice și realiste cu literatura specifică aceluiași curente, ipostază ce se poate dovedi productivă exegetic datorită modalităților de transfer între limbajele din arta picturală și cea literară.

⁴¹ Eugen **Lovinescu** (1981). *Istoria literaturii române contemporane* (volumul II). București: Editura Minerva, 1981, p. 9.

Sintetizând, în artele vizuale, realismul este curentul care a inaugurat reprezentarea, în parametrii fidelității, a „formelor de viață”, a „perspectivei” și a „detaliilor luminii și culorii”, naturalismul asumându-și detalii apropiate de „fișa clinică” a subiectului observat în mediul de favorizare naturală a „cazului”. Așa se explică de ce subiectul unor opere literare sau de artă, văzute prin lentile realiste sau naturaliste, pot să pară că învederează configurațiile urâte sau chiar alura sordidă a lumii. O atare opțiune se recunoaște începând cu arta și literatura de la mijlocul secolului al XIX-lea ca reacție la picturile romantice ca stil și istorice în conținut sau, în cazul literaturii, ca abatere de la canonul romantismului.

Un invariant al celor două tronsoane cultural-artistice pictura și literatura îl constituie preferința pentru subiecte având ca actori oameni obișnuiți în împrejurări obișnuite, angajați în activități banale și conectați la viața „reală”. Am selectat din spațiul cultural românesc exponenții noii direcții, pictorii N. Grigorescu, Th. Amann, I. Andreescu ș.a. care, în plan stilistic pot fi considerați partenerii de viziune estetică ai lui Calistrat Hogaș, Ion Creangă, Barbu Ștefănescu Delavrancea.

Spre a putea elucida înțelegerea esenței estetice a realismului vom reexamina chestiunile cu privire la problema estetică a „reprezentării” detaliate și precise a aspectului vizual al scenelor și obiectelor, a subiectelor obișnuite, cotidiene, respectiv a „rezistenței la idealizare”. Este vorba despre „triada” ce oferă posibilitatea de a repera particularitățile realismului și ale unora dintre avatarii săi (naturalism, verism, impresionism etc.), alegerea și tratarea subiectului fiind opțiunile ce par a defini realismul ca opțiune estetică în pictură, diferită de „atenția tehnică” acordată reprezentărilor vizuale. I se adaugă preferința pentru prezentarea subiecților obișnuiți (de zi cu zi) în artă, aceasta constituind o prioritate a eliberării de artificialitate și stilizare și de rezistență la idealizare. Realismul, ca resursă a naturalismului, înseamnă, în plan stilistic, „reprezentarea” onestă, neidealiza(n)tă a subiectului, demers ce a putut fi utilizat fără nicio promisiune de a trata „tipicul”, „cotidianul”, „cazul”. Se pare că, mai cu seamă în artele plastice, pozitivismul a avut, la rândul său, un cuvânt de spus cu privire la modul în care Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu sau Ștefan Luchian, odată cu reprezentarea neidealiza(n)tă a realității, au realizat tranziția dinspre poetica romantismului către realism prin recursul la extinderea unor detalii și expresii extreme.

În plan literar, dincolo de liberul schimb între realism și naturalism, în plan tematic, există, totuși, „diferențe semnificative” în sensul că scriitorii realiști au reprezentat viața reală, în timp ce naturaliștii au optat pentru reprezentarea preponderent-științifică, apropiindu-se curajos de „investigarea clinică” chiar dacă, un Delavrancea, Hogaș ș.a., sunt, în fond, diletanți cu „o bună știință de carte”.

Dacă societatea *Junimea* pleda pentru delimitarea riguroasă a „sferelor între politic, social și estetic”⁴², Nicolae Iorga, sub conducerea gupării sămănătoriste, a reușit să le reintegreze alături de Vlahuță, Slavici și Chendi, pornind de la ideea conform căreia societatea culturală de la sfârșitul secolului XIX reclama acele scrieri care imprimau în conștiința culturală „idealurile naționale”, „sociale” sau „politice”. Cu alte cuvinte, mișcarea sămănătoristă cerea textului literar o „calibrare” a raportului dintre etic și estetic prin care să se obțină câteva efecte literare precum idilismul, ruralismul sau paseismul. Această epocă s-a confruntat cu diverse probleme care își aveau originea în „desăvârșirea a două procese esențiale pentru evoluția României moderne, unificarea politică a țării și desăvârșirea procesului de modernizare prin reforma agrară și votul universal”⁴³, iar odată cu trecerea timpului curentul sămănătorist devenind direcția prin care „problematica națională și cea rurală domină totul”, cele două constituind, în fond, „substanța ideatică a întregului curent.”⁴⁴ Cu toate acestea, Valeriu Râpeanu⁴⁵ opina despre „sensul peiorativ” pe care ideologia sămănătoristă l-a căpătat în timp, acesta devenind „sinonim cu închistarea și opacitatea estetică”, și semnificând „opозиția fanatică față de tot ceea ce însemna influența literaturii străine”. Mai mult decât atât, această mișcare literară „reprezenta chiar o pecete infamă care situează o operă sau un scriitor în zona literaturii idilice, educolate, false din punct de vedere social și istoric, artificial și demodat din perspectivă artistică.”⁴⁶ E. Lovinescu a catalogat sămănătorismul, „din punct de vedere ideologic” ca fiind „o prelungire a <<Daciei literare>> și a junimismului: <<Considerată sub raportul ideologiei sociale și culturale, ea se integrează în seria mișcărilor tradiționaliste moldovenești ce au pornit de la *Dacia literară* a lui M. Kogălniceanu și s-au continuat prin *Convorbiri literare* prin *Sămănătorul*,... prin *Viața românească* și pare a-și supraviețui prin *Gândirea* și prin câteva reviste provinciale>>.”⁴⁷

Despre apariția romanului citadin în literatura română, precum și influențele „țărăniște și rurale” care se contopesc în acesta, după cum afirmă exegetul Nicolae Manolescu, își au originea începând cu secolul XIX, fiind o perioadă în care „țărănișmul ce părea dominant după 1900 fusese efectul trecerii ardelenilor dincoace de munți, aducând în bagajele lor experiența unei națiuni trăitoare în majoritate la sat.”⁴⁸ Cel care a analizat „începuturile” romanului românesc a fost Eugen Lovinescu, iar ideea de „sincronizare” pentru acesta semnifica „roman

⁴² Z. Ornea, *Sămănătorismul*. Ediția a III-a revăzută, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998, p. 7.

⁴³ *Ibidem*, p. 6.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Valeriu Râpeanu în *Studiu introductiv* la N. Iorga, *O luptă literară*. Vol. I, Ediție de Valeriu Râpeanu și Sanda Râpeanu, studiu introductiv, note și comentarii de Valeriu Râpeanu, București, Editura Minerva, 1979, p. XXVII.

⁴⁶ *Ibidem*, p. XXVII.

⁴⁷ E. Lovinescu, *Istoria mișcării Sămănătorului*, în *Critice*, Vol. I, Ed. Ancora, 1925, pp.201-202, apud Z. Ornea, *Sămănătorismul*, ed. Cit., p. 293.

⁴⁸ N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*. 5 secole de literatură, ed. Cit., p. 555.

citadin în proză”. Cu alte cuvinte, exegetul dorea să întărească presupuziția conform căreia „romanul devine citadin și totodată psihologic, după ce fusese multă vreme rural și social. Mutația a fost de obicei considerată în latură exclusiv tematică. Dar e vorba de o mutație a concepției autorului de romane și care antrenează... o mutație a gustului cititorului de romane”⁴⁹. În ceea ce privește „vârstele romanului”, Nicolae Manolescu este de părere că „doricul, ionicul și corinticul sunt, înainte de orice, vârste ale romanului ca specie literară și abia apoi reflexe ale modificării unei concepții generale asupra vieții. Doricul este vârsta dintâi, care, în romanul este acela social și mai puțin psihologic al unor Agârbiceanu sau Rebreanu. El este un roman rural, cu excepțiile de rigoare, mai ales în preistoria genului. Ionicul este vârsta psihologiei și a analizei.”⁵⁰ În acest fel, exegetul este de acord cu ipoteza lansată de Lovinescu în ceea ce privește trecerea romanului de la „rural și social” la urban, ținând cont că „intelectualii deveneau tot mai numeroși și problemele lor sufletești, etice ori religioase tot mai complexe.”⁵¹

De asemenea, D. Micu consideră în studiul intitulat *Poporanismul și „Viața românească”* că ideologia sămănătoristă a reușit să continue „direcția reacționară junimisto-conservatoare” reușind, totodată, pe plan literar să recuzeze „teoria maioreșciană a artei pentru artă, ce urmărea golirea creației beletristice de conținut social, spre a servi ca obiect de desfătare pentru pretinsa elită a societății – propaga scrisul direct angajat în slujba politicii celei mai reacționare...”⁵²

E. Lovinescu includea mișcarea poporanistă în sămănătorism, deoarece nu exista nicio deosebire între cele două ideologii postjunimiste, dat fiind faptul că ambele „se orientau spre sat, spre țărănime.”⁵³ Același exeget este de părere că lipsa unei literaturi poporaniste stimată a făcut ca doctrina să prezinte „lipsa creatoare a teoriilor”, chiar dacă „revista ieșeană a contribuit la dezvoltarea literaturii române și prin înmănușierea celor mai multe forțe literare și prin relevarea câtorva talente noi, cu mult prea puține, totuși pentru o existență de douăzeci de ani.”⁵⁴ În studiul intitulat *Poporanismul literar al „Vieții românești”* din 1913 scris de Victor Iamandi-Adrian, se poate observa tonul violent și defăimător, pe alocuri, pe care îl imprimă Nicolae Iorga în *Prefața* pe care acesta o realizează cu privire la mișcarea poporanistă despre care afirmă că:

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibidem*, p. 556.

⁵¹ *Ibidem*, p. 556.

⁵² D. Micu, *Poporanismul și „Viața românească”*, București, Editura Pentru Literatură, 1961, p. 118.

⁵³ *Ibidem*, p. 9.

⁵⁴ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*. Vol. I, Ediție îngrijită de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1973, p. 81.

„viața politică s-a năpustit și în literatură, teoretizând și corupând în același timp, cum i-a fost totdeauna obiceiul. De aici nu urmează însă că *Viața românească*, incapabilă de a da un singur talent mare, deși e un așa de îngrijit și bogat magazine de bucăți literare, că deci marea revistă de la Iași, cu care se mândrește partidul liberal, a creat vreun current. Poporanismul n-are niciun sens în acest domeniu. Dacă e ceva nu poate fi decât nationalism, fiindcă un neam are un suflet, sau un vulg internațional, popor prin muncă, sărăcie și suferință, nici unul!... Curente literare? În afară de curentul de la <<Sămănătorul nu pot recunoaște nici unul ca în adevăr existent... Poporanismul? Ce e aceea?>>.”⁵⁵

Capitolul al treilea intitulat *Mimesis și reprezentare – incursiune în simeza narativă a lui Calistrat Hogaș și Barbu Șt. Delavrancea* își propune să cerceteze particularitățile prin care Calistrat Hogaș și Barbu Șt. Delavrancea își conturează și recalibrează plastic personajele mizând pe efectul caricatural, grotesc sau pe reprezentarea lor în „tușele unui realism ascuțit”. Prin urmare, se vor analiza modelele și tehnicile narrative pe care cei doi prozatori le folosesc atunci când se decid pentru o serie de portrete fie expozițional, în prim-plan (stative) sau cinematic. Pe lângă aceste abordări, se va avea în vedere perspectiva care prevalează în critica literară românească atunci când atașează literatura lui Calistrat Hogaș și Barbu Ștefănescu Delavrancea la diferite orientări literare și culturale postromantice din preajma sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX: realism, sămănătorism, poporanism.

Noutatea pe care o aducem în legătură cu relația dintre mimesis și reprezentare rezidă în convingerea că nu există o diferență crucială între proprietățile picturale și cele verbale, între simbolurile sau sistemele nonlingvistice și cele lingvistice. Așa că nu putem discuta despre particularități care produc o diferență între reprezentare în general și descriere, în particular. Dealtfel, Nelson Goodman subsumează reprezentarea picturală în categoria mai largă a unei descrieri, de aici decurgând analogia între reprezentarea picturală și descrierea verbală (literară). Teorematice, dacă referirea la un obiect este o condiție necesară pentru descrierea acestuia, nici un grad de asemănare identică nu este însă o condiție necesară sau suficientă pentru nici unul dintre enunțurile lui Platon cu privire la mimesis ori reprezentare.

Potrivit lui Nelson Goodman, atunci când privim „o pictură reprezentativă”, recunoaștem imaginile ca „semne” pentru „obiectele și caracteristicile reprezentate”, semne care „funcționează instantaneu și fără echivoc, fără a fi confundate cu ceea ce denotă.”⁵⁶

Reflexele naturalismului în varianta stabilită de Calistrat Hogaș și Barbu Ștefănescu Delavrancea imprimă convingerea conform căreia este important să cunoaștem atât „distanțele afective” cât și „echilibrarea” acestora în spațiul cultural spre care literatura română își construiește propriul traseu spre modernitate. Mircea Anghelescu susține în *O istorie descriptivă a literaturii române: epoca premodernă* (Editura Tracus Arte, București, 2019) că

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 80-81.

⁵⁶ Nelson Goodman (1977). *The Structure of Appearance*. Dordrecht: Springer Netherlands, 1977.

Nelson Goodman (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968 (Ed. A II-a). Indianapolis: Hackett, 1976.

literatura este o componentă organică care rezidă dintr-un „complex cultural” bine conturat, conferind, totodată, pe lângă „substanță” și o „imagine publică”, o „representare epică ideilor respective” pentru a „suplini lipsurile, de a umple cu texte narative în proză sau versuri petele încă albe din istoria noastră în curs de constituire”⁵⁷.

Nota comună a tablourilor descriptive create de Barbu Ștefănescu Delavrancea și de Calistrat Hogaș se regăsește în propensiunea acestor scriitori pentru expresivizarea grotescului. Pânza lor narativă este aproape de fiecare dată dominată de culori bolnave, care blochează tentativa protagonistului de a ieși din labirintul iluzoriului. Fie că sunt redate aspecte fizice sau ținute morale aceste redări portretistice sunt bine ancorate în rama contextului societal la Delavrancea sau natural la Hogaș. Indivizii creionați sunt extrași din sfera sătescului (Hogaș) sau cea a spațiilor limitrofe (mahalaua, în opțiunea lui Delavrancea, unii reprezentând modele reprezentative ale societății, alții modele comune asemănându-se, în acest fel, din punct de vedere stilistic, tematic, al tonurilor și al tușelor cu programele conjuncte ale unor pictori precum Ion Andreescu, Nicolae Grigorescu (parțial), Theodor Aman, Octav Băcilă ș.a. Vom analiza cu precădere imaginea omului în degradare, care a fost specifică unor direcții literare și culturale (naturalism, verism etc.) interesate, cu precădere, de arhitectura imaginară a unor toposuri rurale, preocupările scriitorilor, artiștilor plastici vizând raporturile dintre om și mediu, dintre individ și societate.

Cel de **al patrulea capitol** -*Demontarea prejudecății cu privire la insignifianța portretului și a peisagismului în opera lui Ion Creangă*- se axează pe evidențierea reflexelor realismului în realizarea descrierii (tabloului) și în configurarea portretului în *Amintiri din copilărie*. Dezideratul acestui capitol este acela de a realiza corelații transdisciplinare și de ordin tematic / general între picturile lui Nicolae Grigorescu centrate pe imaginea casei (*Casă țărănească*, *Casa de la țară*, *Curte la țară* etc.) și descrierile de natură ale lui Ion Creangă în care casa și peisajul autohton se doresc a fi un topos protector și compensatoriu din care naratorul evadează ficțional în căutarea de experiențe cu tentă inițiativă și spre care tinde a se reîntoarce de fiecare dată când are impresia că îi va fi periclitată „securitatea”.

Peisagismul și portretismul în varianta descriptivă propusă de Ion Creangă, respectiv cea picturală a lui Nicolae Grigorescu (din etapa de la Cămpina) sunt purtătoare de volksgeist și dovedesc o iminentă dependență de imaginarul țărănesc.

Așadar, prin direcțiile impuse de prezenta teză de doctorat se vor realiza corelații interdisciplinare între literatura și pictura de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul

⁵⁷ Mircea **Anghel**escu, „Ultimul pașoptist” în „Observator cultural” nr 452, din 04-12-2008.

secolului al XX-lea, oferind în același timp o focalizare asupra „weltanschauung”-ului realismului.

Bibliografia implicată critic-selectiv în vederea concretizării demersului doctoral va întări ipoteza cu privire la relația osmotică dintre literatura lui Calistrat Hogaș, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Ion Creangă și pictura realistă de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutului de secol XX.

Concluzii

Așa cum s-a putut constata pe parcursul prezentei cercetări, atât pictura cât și literatura sunt două arte aflate sub auspiciile mimesisului și condiționate de faptul că își propun să impresioneze din punct de vedere estetic. Prin urmare, am accentuat că intenția noastră de a profita de lecțiile trecătoare ale artelor mimetice pentru a înțelege mai bine lumea a depins substanțial de opțiunea geocritică. Potrivit lui Bertrand Westphal, geocritica ne vorbește despre relația pe care indivizii o au cu spațiile în care aceștia trăiesc și se mișcă.

Punctul forte al cercetării doctorale se recunoaște în posibilitatea oferită de geocritica de face fezabilă decentrarea analizelor spațiale care, de regulă, sunt egocentrice în măsura în care acestea gravitează în jurul punctului de vedere al personajelor sau al autorului. De aici a decurs și intenția noastră de a ne concentra asupra ceea ce deosebește și/sau unește geocritica de imagologie. Făcând parte dintr-o abordare general egocentrică, imagologia acordă un loc important *réalèmer*⁵⁸ (ca marker al referențialității extratextuale) în examinarea reprezentărilor unui spațiu dat (de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul veacului trecut) în cazul prozatorilor (Ion Creangă, Calistrat Hogaș, Barbu Ștefănescu Delavrancea) sau în acela al artiștilor plastici (Theodor Aman, Nicolae Grigorescu ori Ion Andreescu). Această „*réalème*” este cea care orientează reprezentările pe care imagologia le examinează.

Acest lucru este interesant în raport cu analiza spațiilor literare și a celor plastice regăsite în creațiile acestor scriitori și pictori prin studiul reprezentărilor alogenului (evreul și țiganul) sau ale autohtonului (țăranul, călugărul etc.) cu mențiunea că interdisciplinaritatea a constituit și a rămas o condiție necesară în acest tip de abordare analitică. Astfel, alteritatea, ca „relație diferențială” în care are loc o interacțiune între un „om al locului” și un străin, între „aici” și „altundeva”, constituie elementul nodal în abordările de tip imagologic⁵⁹. Prin urmare, ne-a interesat în mod aparte relația recesivă dintre „privitor” și „privit” și, în consecință, ne-am concentrat pe relevarea spațiului în care are loc o atare interacțiune. Legătura dintre spațiul

⁵⁸ Cf. Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'Ailleurs*, Paris, PUF, 1998, pp. 35-45..

⁵⁹ *Ibidem*.

literar și spațiul de referință este astfel eliminată. Geocritica este, la rândul ei, „geocentrică” în măsura în care interesată de modul particular al scriitorului și/sau pictorului de a plasa „central” locul (satul, târgul, muntele, mahalaua etc.) interesul „geocriticianului” concentrându-se nu atât asupra autorilor, cât, mai cu seamă asupra relației lor cu spațiul așa cum apare acesta și cum este reprezentat în literatură și pictură. Dacă pentru imagologie „subiectul reprezentativ” este important, în ceea ce privește geocritica, „locul reprezentat” revine în centrul analizei. Din această perspectivă, locul este analizat în raport cu referentul său (extratextual) deoarece, așa cum apreciază Bertrand Westphal, „referentul și reprezentarea lui sunt interdependente sau chiar interactive.”⁶⁰

Dacă pentru imagologie „subiectul reprezentativ” este important, în cazul geocriticii „locul reprezentat” este cel ce revine în centrul analizei. Din această perspectivă, locul este analizat în raport cu referentul său (extratextual), „referentul și reprezentarea lui” fiind „interdependenți”, ori chiar „interactivi”, cu mențiunea că reprezentarea nu este abordată de geocritică doar din perspectiva gradului ei de verosimilitate.

Așa cum o acceptă Bertrand Westphal, Jean-Marc Moura, Eugen Fink, Massimo Cacciari (autorul op-ului *Geo-filosofia dell'Europa*, Milano: Adelphi, 1994; trad.fr.: *Déclinaisons de l'Europe*, Combas: Editions de l'Eclat, 1996) ș.a., vocația geocriticii este de a se rezuma la reconstituirea locului după un principiu arheologic, în raport cu „ceva” care preexistă. Acesta poate fi un „réalème” (referință) sau o „referință artistică” (text, imagine), în acest caz, „lanțul intertextual” sau intericonic atribuindu-și rolul de „referent estetic”.

„Multifocalizarea” (avută de noi în vedere) cunoaște trei forme „modulare: endogene, exogene și alogene” în care, potrivit lui Bertrand Westphal, punctul de vedere rămâne relativ la „situația celui care privește și observă spațiul de referință”⁶¹, cu mențiunea că viziunea asupra spațiului, așa cum emană din punct de vedere endogen, este adesea supradeterminată de autohtonie (v. cazul sămănătorismului, poporanismului, tradiționalismului în genere).

Amplasarea literaturii și a picturii în siajul Weltanschauung-ului modernismului românesc, s-a concretizat prin dezvoltarea modului în care s-a instituit, simultan, o imagine a lumii și a Sinelui. Ca urmare, bazându-ne pe limbajele reprezentării, ne-am focalizat exegeza atât asupra „punctelor comune” (interferențelor) între pictură și literatură, cât și asupra „diferențelor” (defazajelor) acestor arte. Concret, am pornit de la o consemnare a „tușelor” și „tonurilor” ce definesc stilistic aceste două laturi ale artei și care „rezumă” artistic modalitățile de transcendere a realului insistând asupra luminilor și umbrelor Zeitgeist-ului epocii lui Carol I al României.

⁶⁰ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 186.

⁶¹ *Ibidem*, p.208.

Intervalul cultural-istoric, pe care l-am avut în vedere, poate fi arondat categoriei de „speculum”, recte „oglinzii”, el fiind străbătut de firul roșu al unui posibil leitmotiv dependent de imaginarul în care creațiile omului erau considerate „reflexii ale minții” în ipostaza de „oglină coruptă” a transcendenței.

Ca urmare, literatura și pictura, artele în general, și-au arogat libertatea de a reface legătura dintre „lumea tainică”, relevată doar ca o aparență fenomenală, și aspirația de a (re)crea o copie a universului din care omul ar fi fost alungat și a cărui anamneză va continua să îl domine prin măreție, frumusețe și eternitate.

În principal, am adus în discuție orientările inter- și transdisciplinare, cu precădere pe cele din aria de cuprindere a istoriei, economiei, filosofiei, sociologiei, eticii, psihologiei, geografiei, culturologiei, politologiei etc. implicate în susținerea demersurilor din raza de acțiune a geocriticii. În acest sens, am subliniat faptul că această disciplină investighează relația particulară între ființa umană și „mediu”, cu extinderi asupra percepției „naturii”, a „locului” - noțiuni fundamentale și de maximă generalitate care exprimă proprietățile și relațiile esențiale și generale ale obiectelor și fenomenelor realității- mediate de literatură ori asupra „practicilor” societății, a comunităților în relația lor cu natura, mediul.

Am semnalat faptul că, în lumina empirismului geocritic se recunosc o serie de exegeze transliterare care s-au arătat interesate de evaluarea influențelor exercitate de varii descrieri de natură. În mod firesc, critica românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului trecut a fost concentrată pe ceea ce la ora actuală se înțelege prin „geocritica pastorală” reprezentată în fază embrionară de Titu Maiorescu, Nicolae Iorga, Garabet Ibrăileanu, Ilarie Chendi, C.D. Gherea, Al. Dima ș.a., critici și teoreticieni care și-au axat cercetările, cu precădere, pe scrieri având la bază un anume cadru rural puternic idealizat. Grupările de la „Sămănătorul”, „Viața românească”, de la „Gândirea” etc., tradiționaliștii, în special, au mizat pe un „gen” ce juxtapune haosul și corupția vieții urbane cu liniștea și armonia peisajului rural, „literatura pastorală” promovând conexiunea umană cu natura și mizând, prin urmare, pe importanța protejării acestei concatenații.

Potrivit lui Robert T. Tally jr., narațiunea este acceptată, în egală măsură, atât ca o formă de a „face lumea”, cât și ca un mod de a o „reprezenta”, Bertrand Westphal accentuând asupra faptului că în literatură, ca și în celelalte arte mimetice (de altfel) aproape toate studiile despre spațiu tind să limiteze „reprezentarea” la un domeniu în care realul în sine „este pus deoparte”. În ceea ce privește corelația dintre reprezentarea literară și referentul geografic, această relație s-a dovedit a fi înțeleasă într-o varietate de moduri.

Analizele de text la care am recurs, au fost pliate pe o „clasă de tehnici literare” regrupate sub sintagma propusă de Victor Ivanovici de „portret peisagistic”, etichetă, grație căreia

„procedeul se acoperă cu textul și textul cu procedeul” concretizându-se în ceva similar „lingvisticii textuale”, fenomen ce trece dincolo de nivelul cuvântului și al frazei. Datorită acestei „dublări a cadrului”, am putut aborda ca „tablouri picturale”, unele fragmente din *Pe drumuri de munte - Amintiri dintr-o călătorie*, *În munții Neamțului*, *Amintiri din copilărie* sau din *Paraziții*.

În ceea ce privește „portretul”, în opțiunea lui Victor Ivanovici, acesta combină două feluri de descriere: a unei persoane – portret propriu-zis sau „prosopographia” – și a unui loc – „topographia”, imaginea figurii umane fiind, în plus, o „componentă (poate chiar principală) a personajului” .

În ceea ce privește „tablourile” literare din textele lui Ion Creangă, Barbu Ștefănescu Delavrancea și Calistrat Hogaș, pe care le-am supus dezvoltării, am demonstrat că ele aparțin atât domeniului „procedeelelor”, unei „clase tematice” precum și unui „gen”, cele trei variante fiind corelative, cu mențiunea de a putea distinge „conduita lor specifică” în „contexte specifice”. Observația lui Victor Ivanovici, conform căreia „portretul peisagistic” face parte dintr-un „repertoriu de teme” găsit atât în literatură cât și în pictură, este justă; cu atât mai mult cu cât în literatură, cele două variante ale acestuia - „portretul-peisaj” și „peisajul-portret” - se definesc pornind de la „criterii picturale”. Prin raportarea „portretului peisagistic” la sistemul de referință propus de André Jolles, acesta a fost considerat un „gen arhetipal” sau o „formă simplă”, ale cărei contururi actualizate devin, „portretul-peisaj” și „peisajul-portret”.

Referitor la „portretul peisagistic” din literatura lui Hogaș, „gestul verbal” se recunoaște în „gigantismul geomorf”, acest parametru tematic asumându-și rolul unei „mari funcțiuni” ce mediază „transportul de semnificații” de la pictură către literatură și înapoi.

Întrebându-ne care este „fundamentul spiritual”, „filosofia intrinsecă” pe care se sprijină „portretul peisagistic” și ținând cont de faptul că în acesta „parametrul uman se contopește cu cel natural, fără a se ajunge totuși la reificare”, am putea presupune, alături de Victor Ivanovici, că viziunea lumii la Hogaș este una „subiacentă” acestui proces. Ca urmare, ar putea fi vorba despre un fel anume de „animism”, chiar dacă rădăcinile „portretului peisagistic” nu par a coborî atât de adânc, opțiunea ținând mai curând de „dispozițiunea mentală” a prozatorului ce utilizează „procedeul” și cultivă „genul” amintit.

Din punct de vedere conținutistic teza de doctorat, structurată în patru capitole, și-a propus să realizeze o posibilă corelație interdisciplinară între literatură și pictură intermediată de Weltanschauung-ul prozatorilor Ion Creangă, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Calistrat Hogaș și cel al pictorilor Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu.

Pentru punerea „în actu” a abordării inter- și transdisciplinare am fixat ca prioritate „armarea” teoretică și „eficientizarea” pragmatică referitoare la configurarea legăturii osmotice

între literatură și pictură. Ca urmare, în creionarea modalităților specifice de transpunere a celor două arte în „limbaje proprii” am recurs la dezvoltarea relației recesive dintre cuvânt și imagine, aspect dezbătut mai pe larg în primul capitol al tezei interesat, cu precădere, de aspectele teoretice.

Pe traseul deschis de Gh. Manolache, am revăzut opțiunea lui Mircea Florian potrivit căruia „recesivitatea ca structură a lumii” implică o relație de „incompatibilitate necesară” având prioritate față de „contradicție” pe motiv că ea „este factorul tulburător, neliniștea lumii, asimetria cosmosului”. Precizăm că opțiunea noastră cu privire la recesivitate ca „structură a limbajului” (și nu, la modul general, ca „structură a lumii”) este apropiată de cea promovată de Gh. Manolache în abordarea chestiunilor de fond cu privire la unele experiențe literare în „mitteleuropa provinciei literare”. În egală măsură, perspectiva noastră s-a apropiat de cea propusă de Mircea Tobașaru care consideră că pentru a avea o dimensiune semantică, orice limbaj ar trebui, în consecință, să conțină „noțiuni contrare”. De fapt, în termenii lui Mircea Florian, am fi martorii unei „dualități recesive”, care nu presupune „termeni de putere egală (isostenici) și de valoare egală (isotimici), ci un „raport prevalent” / „subvalent” existent, de altfel, în literatură dintotdeauna. Așa cum observa Gh. Manolache, expresiile de „supravalent” și „subvalent” pot induce însă în eroare, dacă asimilăm raportul de „forță” cu raportul de „valoare”. Desigur, există un termen „mai tare” decât altul, însă termenul „recesiv” nu are o semnificație „mai slabă” (cf. Mircea Florian) .

Dar, problema care s-a ivit a condus la presupuziția că nu orice „noțiuni contrare” se găsesc, de fapt, într-un raport de recesivitate, relație ce presupune „mai-mult-decât-incompatibilitate”. „Putem proceda – consideră Mircea Florian– la definirea recesivității ca principiul marilor opoziții, antiteze și antinomii încrustate în existență, în conștiință și în valoare. Recesivitatea acceptă ca tolerabile expresiile de antiteză, antinomie, polaritate și dualitate” .

Am adus în discuție modalități și posibilități de a stabili corelații între literatură și pictură, una dintre ele fiind cea propusă de Lessing în tratatul *Laocoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) [*Laocoon: sau Despre limitele picturii și poeziei*]. În *Laocoon*, Lessing abordează separat cele două funcții ale artei prin referirea la pictură și poezie subliniind că, în timp ce pictura este obligată să observe, să selecteze și să conserve proximitatea spațială redând momentul esențial și „cel mai expresiv” dintr-un lanț de evenimente, literatura (poezia) își asumă obligația de a descrie în mod organic un eveniment și de a-l reproduce în secvența sa temporală. Astfel, esența poeziei (a literaturii, în genere) se află nu atât în voluptatea descrierii, cât în reprezentarea tranzitoriului, a mișcării.

În ceea ce privește tehnicile de construire a portretului literar și de evidențiere a funcțiilor pasajelor descriptive din proza românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea - considerat de Mihaela Mancaș drept „secolul descrierii” - și începutul secolului al XX-lea, acestea au fost prezentate din perspectiva principalelor tipuri descriptive: portretul și peisajul, topografia și cronografia, descrierea operei de artă și cea a obiectelor. Dacă facem abstracție de unele pasaje din proza lui Ion Creangă și parțial din cea a lui Calistrat Hogaș, am demonstrat că descrierea obiectelor are totuși o frecvență destul de redusă în literatura românească din această perioadă. Drept urmare, am inventariat și comentat, din perspectivă interdisciplinară, tehnici compoziționale axate pe descrierea narativizată prin acumulare de verbe (cu exemple din operele lui Ion Creangă, Calistrat Hogaș, Barbu Ștefănescu Delavrancea), descrierea prin negație (cu ilustrări din operele lui Calistrat Hogaș, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Ion Creangă), paralela (Ion Creangă, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Calistrat Hogaș). Firește, rolul geocriticii rămâne unul esențial, fiind vorba despre un domeniu de studiu literar în curs de dezvoltare care ia în considerare relația pe care ființele umane o au cu mediul înconjurător. Așa cum critica feministă examinează limba și literatura dintr-o perspectivă conștientă de gen, iar critică marxistă aduce o conștientizare a modurilor de producție și a clasei economice în „lectura sa de texte” Cheryll Glotfelty pledează pentru ideea că geocritica explorează modul în care natura și lumea naturală sunt imaginate prin texte literare. Ca și în cazul percepțiilor în „schimbarea genului”, astfel de reprezentări literare nu sunt generate doar de anumite culturi, ci ele joacă un rol semnificativ în generarea acestor culturi.

După modelul oferit de studiul Mihaelei Mancaș am explorat textele în care se regăsesc „prezența și plasarea pantonimului” - termenul rezumativ, nucleul tematic al întregii secvențe descriptive - fără a neglija însă abordarea modului de utilizare descriptivă a cumulului figurativ, respectiv a figurilor clasice de stil: comparația, metafora, descrierea simbolică, „suprasemnificarea” etc.

Analiza strategiilor, a convențiilor și a inovațiilor prin care descrierea, considerată, în esență, o „pauză narativă”, tinde să devină mai puțin artificială, să își justifice prezența în text sau pur și simplu să treacă neobservată, alături de alte tehnici care privesc inserțiile descriptive ca formă de focalizare asupra personajului, subordonarea descrierii față de percepție (cu insistență pe regula lui „a vedea”), discurs (interesat de arta de „a spune”) sau acțiune (centrat pe regula lui „a face”).

În capitolul al doilea am realizat o incursiune în poetica școlilor literare și picturale românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Ca urmare, am readus în prim-plan „efectele” noii direcții impuse de Titu Maiorescu, urmărind cu minuție aspecte referitoare la proiectul modern al culturii române promovată de societatea „Junimea”,

precum și în legătură cu unele referințe privitoare la „diferențierile” postromantice, cu precădere la devalorizarea mișcării literare și culturale din sfera de manifestare a ideologiei sămănătorismului și poporanismului. Incursiunilor în programele literare li s-au adăugat orientările din poetica picturală a sfârșitului de secol XIX și începutul secolului al XX-lea urmărindu-se modul în care arta portretului și a peisajului și-a reconfigurat paralaxa în funcție de raportarea la școli și programe conjuncte spectrului cultural românesc. Ipoteza lui E. Lovinescu referitoare la dinamismul și interdependența diferitelor proiecte și programe din cadrul vieții culturale care, nemaifiind considerate momente de sine stătătoare, ne-a ajutat ca acestea să fie reprivite prin mobilitatea și „aderențele” lor cu viața socială și culturală din vremea lui Carol I al României. Am subliniat că, în lumina unei atari accepții deschise, „arta” se validează ca o valoare estetică „mobilă”, determinată de concepția artistică a momentului, de ideologia literară și de modurile sensibilității, „variabile” nu numai în acolade mari de timp, ci remarcată chiar „înăluntru” unei singure generații literare sau picturale.

Un spațiu detaliat a fost acordat contiguității în cultura și literatura noastră, respectiv corelației dintre „academism” (Theodor Aman) și „postacademism” (Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu) realism și naturalism raportate la dinamica fenomenului literar din această perioadă și ilustrată prin exemplificări din opera lui Calistrat Hogaș, Ion Creangă, Barbu Ștefănescu Delavrancea.

Noutatea cu privire la necesitatea „acostării” exegezei poeticilor picturale și literare în aria de cuprindere a „comunicării vizuale” din spațiul cultural postromantic (realist, naturalist etc.) a fost evidențiată prin acomodarea acestei secvențe ilustrative cu abordările teoretice din primul capitol. Exercițiul a condus la realizarea unei introspecții a interdependenței și aderenței limbajelor artistice -specifice picturii clasice și realiste- cu cele din literatura specifică aceluiași curente, ipostază ce s-a dovedit a fi productivă exegetic grație modalităților de interschimb și transfer între limbajele din arta picturală și cea literară așa cum sunt ele prezente în accepția „grupului μ” .

Sintetizând, în artele vizuale, realismul este curentul care a inaugurat reprezentarea, în parametrii fidelității, a „formelor de viață”, a „perspectivei” și a „detaliilor luminii și culorii”, naturalismul asumându-și detalii apropiate de „fișa clinică” a subiectului observat în mediul de favorizare naturală a „cazului”. Așa se explică de ce subiectul unor opere literare sau de artă, văzute prin lentile realiste sau naturaliste, pot să pară că învederează configurațiile urâte sau chiar alura sordidă a lumii. O atare opțiune se recunoaște începând cu arta și literatura de la mijlocul secolului al XIX-lea ca reacție la picturile romantice ca stil și istorice în conținut sau, în cazul literaturii, ca abatere de la canonul romantismului (o parte din proza lui Barbu Ștefănescu Delavrancea fiind ilustrativă în acest caz).

Un invariant al celor două tronsoane cultural-artistice (pictura și literatura) l-a constituit preferința pentru subiecte având ca actori oameni obișnuiți în împrejurări obișnuite, angajați în activități banale și conectați la viața „reală”, rolul geocriticii/ecocriticii dovedindu-și eficiența în acest caz. Am selectat din spațiul cultural românesc doar exponenții „comunicării vizuale”: N. Grigorescu, Th. Aman, I. Andreescu, pictori care, în plan stilistic pot fi considerați parteneri de viziune estetică ai lui Calistrat Hogaș, Ion Creangă, Barbu Ștefănescu Delavrancea. Spre a putea elucidă înțelegerea esenței estetice a realismului au fost (re)examinat chestiunile cu privire la problema estetică a „representării” detaliate și precise a aspectului vizual al scenelor și obiectelor, a subiectelor obișnuite, cotidiene, respectiv a „rezistenței la idealizare”. Este vorba despre „triada” ce oferă posibilitatea de a repera particularitățile realismului și ale unora dintre avatarii săi (naturalism, verism, impresionism etc.), alegerea și tratarea subiectului fiind opțiunile ce par a defini realismul ca opțiune estetică în pictură, diferită de „atenția tehnică” acordată reprezentărilor vizuale. Acestor preocupări li s-a adăugat preferința pentru prezentarea „subiecților obișnuiți” în artă, această opțiune constituind o prioritate a eliberării de artificialitate și stilizare și de rezistență la idealizare. Realismul, ca resursă a naturalismului, înseamnă, în plan stilistic, „representarea” onestă, neidealiza(n)tă a subiectului, demers ce a putut fi utilizat fără nicio promisiune de a trata „tipicul”, „cotidianul”, „cazul”. Se pare că, mai cu seamă în artele plastice, pozitivismul a avut, la rândul său, un cuvânt de spus cu privire la modul în care Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu sau Ștefan Luchian, odată cu reprezentarea neidealiza(n)tă a realității, au realizat tranziția dinspre poetica romantismului către poetica realismului prin recursul la extinderea unor detalii și dilatarea unor expresii extreme.

În plan literar, dincolo de liberul schimb între realism și naturalism, în plan tematic, s-a dovedit că există, totuși, „diferențe semnificative” în sensul că scriitorii realiști au reprezentat viața reală, în timp ce naturaliștii au optat pentru reprezentarea preponderent-științifică, apropiindu-se curajos de „investigarea clinică” chiar dacă, un Delavrancea, Hogaș ș.a., sunt, în fond, diletanți cu „o bună știință de carte”, însă.

Dacă societatea „Junimea” pleda pentru delimitarea riguroasă a „sferelor”, cu predilecție a celor între politic, social și estetic”, Nicolae Iorga, aflat la timona gupării sămănătoriste, a reușit să le armonizeze, acomodându-le și reintegrându-le (alături de Vlahuță, Slavici și Chendi) societal. De obicei se va porni de la urgența conform căreia societatea culturală de la sfârșitul secolului al XIX-lea reclama prezența unor scrieri care imprimau în conștiința culturală „idealurile naționale”, „sociale” sau „politice”. Cu alte cuvinte, mișcarea sămănătoristă cerea textului literar o „calibrare” a raportului dintre etic și estetic prin care să se obțină câteva „efecte literare” cotangente: idilismul, ruralismul sau paseismul. Această epocă s-a confruntat cu diverse probleme care își aveau originea în „desăvârșirea a două procese esențiale pentru

evoluția României moderne, unificarea politică a țării și desăvârșirea procesului de modernizare prin reforma agrară și votul universal” . Odată cu trecerea timpului, curentul sămănătorist va deveni direcția prin care „problematika națională și cea rurală” își vor exercita dominanța, cele două constituind, în fond, „substanța ideatică a întregului curent.” Cu toate acestea, Valeriu Râpeanu nu a pierdut din vedere „sensul peiorativ” pe care ideologia sămănătoristă l-a căpătat în timp, acesta devenind „sinonim cu închistarea și opacitatea estetică”, opțiune semnificând „opozitia fanatică față de tot ceea ce însemna influența literaturii străine”. Mai mult decât atât, această mișcare literară „reprezenta chiar o pecete infamă care situează o operă sau un scriitor în zona literaturii idilice, educlorate, false din punct de vedere social și istoric, artificial și demodat din perspectivă artistică.”

„Din punct de vedere ideologic”, E. Lovinescu a catalogat sămănătorismul ca fiind „o prelungire” a „Daciei literare” și a junimismului. Sub „raportul ideologiei sociale și culturale”, mișcarea sămănătoristă se „integrează în seria mișcărilor tradiționaliste moldovenești” avându-și punct de pornire în proiectul de la „Dacia literară” a lui M. Kogălniceanu, continuând prin „Convorbiri literare”, „Sămănătorul”, „Viața românească”, cu semne de supraviețuire prin gruparea „Gândirea” și „prin câteva reviste provinciale”.

Glosând despre apariția romanului citadin în literatura română, precum și despre influențele „țăraniste și rurale” care se contopesc în noul construct narativ, Nicolae Manolescu aprecia că aceste opțiuni tematice își au originea în modele mai vechi, începând cu cele din veacul al nouăsprezecelea. Este vorba despre o perioadă în care „țăranismul, ce părea dominant după 1900, fusese efectul trecerii ardelenilor dincoace de munți, aducând în bagajele lor experiența unei națiuni trăitoare în majoritate la sat.” Cel care a analizat „începuturile” romanului românesc (și al cărui punct de vedere îl credităm) rămâne Eugen Lovinescu, exegetul care dorea să întărească presupuziția conform căreia „romanul devine citadin și totodată psihologic, după ce fusese multă vreme rural și social. Mutația a fost de obicei considerată în latură exclusiv tematică. Dar e vorba de o mutație a concepției autorului de romane și care antrenează o mutație a gustului cititorului de romane”. În ceea ce privește arheologia romanului, Nicolae Manolescu este de părere că „doricul, ionicul și corinticul sunt, înainte de orice, vârste ale romanului ca specie literară și abia apoi reflexe ale modificării unei concepții generale asupra vieții. Doricul este vârsta dintâi, care, în romanul este acela social și mai puțin psihologic al unor Agârbiceanu sau Rebreanu. El este un roman rural, cu excepțiile de rigoare, mai ales în preistoria genului.” În acest fel, exegetul este de acord cu ipoteza lansată de E. Lovinescu în ceea ce privește trecerea romanului de la „rural și social” la urban, ținând cont că „intelectualii deveneau tot mai numeroși și problemele lor sufletești, etice ori religioase tot mai complexe.” De asemenea, în studiul intitulat „Poporanismul” și „Viața românească”, D. Micu consideră că

ideologia sămănătoristă și-a propus să continue „direcția reacționară junimisto-conservatoare” reușind, totodată, pe plan literar să recuzeze „teoria maioreșciană a artei pentru artă, ce urmărea golirea creației beletristice de conținut social, spre a servi ca obiect de desfătare pentru pretinsa elită a societății – propaga scrisul direct angajat în slujba politicii celei mai reacționare...”

E. Lovinescu a inclus mișcarea poporanistă în sămănătorism pe considerentul că nu exista nicio deosebire între cele două ideologii postjunimiste, dat fiind faptul că ambele „se orientau spre sat, spre țărănime.” Același exeget este de părere că lipsa unei literaturi poporaniste care să se bucure de stimă se datorează faptului că doctrina poporanistă nu a reușit să compenseze „lipsa creatoare a teoriilor”, chiar dacă revista ieșeană „Viața românească” „a contribuit la dezvoltarea literaturii române și prin înmănunchierea celor mai multe forțe literare și prin relevarea câtorva talente noi, cu mult prea puține, totuși pentru o existență de douăzeci de ani.”

Capitolul al treilea ilustrează particularitățile „comunicării vizuale” prin care Calistrat Hogaș și Barbu Șt. Delavrancea își conturează și recalibrează plastic personajele mizând pe efectul caricatural, grotesc sau pe reprezentarea lor în „tușele unui realism ascuțit”. Prin urmare, au fost analizate modelele și tehnicile narative pe care cei doi prozatori le-au folosit atunci când s-au decis pentru o serie de portrete fie expozițional, în prim-plan (stative) sau cinematic. Pe lângă aceste abordări, am avut în vedere perspectiva care prevalează în critica literară românească atunci când atașează literatura lui Calistrat Hogaș și Barbu Ștefănescu Delavrancea la diferite orientări literare și culturale postromantice din preajma sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX: realism, sămănătorism, poporanism.

Noutatea pe care am adus-o în legătură cu relația dintre mimesis și reprezentare rezidă în convingerea că, din perspectiva „comunicării vizuale”, nu există diferențe cruciale între proprietățile picturale și cele verbale, între simbolurile sau sistemele nonlingvistice și cele lingvistice. Așa că nu putem discuta despre particularități care produc o diferență între reprezentare în general și descriere, în particular. De altfel, Nelson Goodman subsumează reprezentarea picturală în categoria mai largă a unei descrieri, de aici decurgând analogia între reprezentarea picturală și descrierea verbală (literară). Teoremat, dacă referirea la un obiect este o condiție necesară pentru descrierea acestuia, nici un grad de asemănare identică nu este însă o condiție necesară sau suficientă pentru nici unul dintre enunțurile lui Platon cu privire la mimesis ori reprezentare. Potrivit lui Nelson Goodman, atunci când privim „o pictură reprezentativă”, recunoaștem imaginile ca „semne” pentru „obiectele și caracteristicile reprezentate”, semne care „funcționează instantaneu și fără echivoc, fără a fi confundate cu ceea ce denotă.”

Am insistat asupra faptului că „nota comună a „tablourilor descriptive” create de Barbu Ștefănescu Delavrancea și de Calistrat Hogaș se regăsește în propensiunea acestor scriitori pentru expresivizarea grotescului. Pânza lor narativă este aproape de fiecare dată dominată de „culori bolnave”, care blochează tentativa protagonistului de a ieși din labirintul iluzoriului. Fie că sunt redade aspecte fizice sau „ținute morale”, aceste redări portretistice sunt bine ancorate în rama contextului societal la Delavrancea sau cel natural la Hogaș. Indivizii creionați sunt extrași din sfera sătescului (Hogaș) sau din cea a spațiilor limitrofe (mahalaua, în opțiunea lui Delavrancea, unii reprezentând modele reprezentative ale societății, alții modele comune asemănându-se, în acest fel, din punct de vedere stilistic, tematic, al tonurilor și al tușelor cu programele conjuncte ale unor pictori precum Ion Andreescu, Nicolae Grigorescu (parțial), Theodor Aman, Octav Băcilă ș.a..

Punctul de vedere al lui Glen A. Love, autorul opului *Practical Ecocriticism: Literature, Biology* (2003), unul dintre fondatorii ecocriticii, în legătură cu faptul că „pastorala literară” postulează în mod tradițional o lume naturală, o „lume verde”, în care urbaniștii sofisticăți se retrag în căutarea lecțiilor de simplitate pe care numai natura le-o poate preda este ilustrativ în ceea ce privește literatura lui Hogaș.

Cel de al patrulea capitol se axează pe evidențierea „reflexelor realismului” în realizarea descrierii (tabloului) și în configurarea portretului în *Amintiri din copilărie*. Dezideratul acestui capitol este acela de a realiza corelații transdisciplinare și congruențe de ordin tematic / general între picturile lui Nicolae Grigorescu centrate pe imaginea casei (*Casă țărănească*, *Casa de la țară*, *Curte la țară* etc.) și descrierile de natură ale lui Ion Creangă în care casa și peisajul autohton se doresc a fi un topos protector și compensatoriu din care naratorul evadează ficțional în căutarea de experiențe cu tentă inițiativă și spre care tinde a se reîntoarce de fiecare dată când are impresia că îi va fi periclitată „securitatea”.

Peisagismul și portretismul în varianta descriptivă propusă de Ion Creangă, respectiv cea picturală a lui Nicolae Grigorescu (din „etapa de la Cămpina”) sunt purtătoare de Volksgeist/ Volkssoul și dovedesc o iminentă dependență de imaginarul țăranesc.