

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

ESEURI PENTRU BACALAUREAT

PROFESOR:
ADRIANA DRAGHIȘ

CUPRINS

I. GENUL EPIC

1. „Povestea lui Harap Alb”, de Ion Creangă – tema și viziunea despre lume.....	4
2. „Povestea lui Harap Alb”, de Ion Creangă – caracterizarea personajului.....	7
3. „Alexandru Lăpușneanul”, de Costache Negruzzi – tema și viziunea despre lume.....	10
4. „Alexandru Lăpușneanul”, de Costache Negruzzi – caracterizarea personajului.....	13
5. „Moara cu noroc”, de Ioan Slavici – tema și viziunea despre lume.....	16
6. „Moara cu noroc”, de Ioan Slavici - caracterizarea personajului.....	19
7. „Ion”, de Liviu Rebreanu - tema și viziunea despre lume.....	22
8. „Ion”, de Liviu Rebreanu - caracterizarea personajului.....	25
9. „Baltagul”, de Mihail Sadoveanu – tema și viziunea despre lume.....	28
10. „Baltagul”, de Mihail Sadoveanu – caracterizarea personajului.....	32
11. „Enigma Otiliei”, de George Călinescu – tema și viziunea despre lume.....	35
12. „Enigma Otiliei”, de George Călinescu – caracterizarea personajului.....	38
13. „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război”, de Camil Petrescu – tema și viziunea despre lume.....	41
14. „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război”, de Camil Petrescu – caracterizarea personajului.....	45
15. „Moromeții”, de Marin Preda – tema și viziunea despre lume.....	48
16. „Moromeții”, de Marin Preda – caracterizarea personajului.....	53

II. GENUL LIRIC

1. „Luceafărul”, de Mihai Eminescu – tema și viziunea despre lume.....	57
2. „În Grădina Ghetsemani”, de Vasile Voiculescu – poezia.....	60
3. „În Grădina Ghetsemani”, de Vasile Voiculescu – tema și viziunea despre lume.....	61
4. „Plumb”, de George Bacovia – poezia.....	63
5. „Plumb”, de George Bacovia – tema și viziunea despre lume.....	64
6. „Testament”, de Tudor Arghezi – poezia.....	67
7. „Testament”, de Tudor Arghezi – tema și viziunea despre lume.....	69
8. „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”, de Lucian Blaga – poezia.....	72
9. „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”, de Lucian Blaga – tema și viziunea despre lume.....	73
10. „Riga Crypto și Iapona Enigel”, de Ion Barbu – poezia.....	76
11. „Riga Crypto și Iapona Enigel”, de Ion Barbu – tema și viziunea despre lume.....	80
12. „Leoaică tânără, iubirea”, de Nichita Stănescu – poezia.....	83
13. „Leoaică tânără, iubirea”, de Nichita Stănescu – tema și viziunea despre lume.....	84
14. „Către Galatea”, de Nichita Stănescu – poezia.....	87
15. „Către Galatea”, de Nichita Stănescu – tema și viziunea despre lume.....	88

III. GENUL DRAMATIC

1. „O scrisoare pierdută”, de Ion Luca Caragiale – tema și viziunea despre lume.....	92
2. „O scrisoare pierdută”, de Ion Luca Caragiale – caracterizarea personajului.....	96
3. „Iona”, de Marin Sorescu – tema și viziunea despre lume.....	99
4. „Iona”, de Marin Sorescu – caracterizarea personajului.....	102

GENUL EPIC

Povestea lui Harap Alb
de Ion Creangă
-basm cult-
– tema și viziunea despre lume-

I. Încadrare în context

„Povestea lui Harap-Alb”, de Ion Creangă, este un basm cult, publicat în revista „Convorbiri literare”, în 1877, având ca sursă de inspirație basmul popular.

II. Încadrare într-o categorie – basm cult

Basmul cult este o specie narativă amplă, o narațiune pluriepisodică, cu un singur fir narativ în care personajele poartă valori simbolice. Acțiunea basmului implică prezența fabulosului și este supusă unor stereotipii. Autorul consacrat, umanizarea fantasticului, individualizarea personajelor prin limbaj, îmbinarea modurilor de expunere, umorul și oralitatea sunt, de asemenea, trăsături ale acestei specii.

III. Viziunea despre lume

Viziunea despre lume este surprinsă în definiția pe care o dă George Călinescu basmului: „o oglindire a vieții în moduri fabuloase” și se realizează în cazul „realismului țăranesc” al lui Creangă prin tendința hiperbolizantă și carnavalescă a lumii.

IV. Tema

Tema basmului este lupta dintre bine și rău, încheiată cu victoria binelui. Acestei teme i se adaugă cea a formării personajului principal care străbate un traseu al maturizării, ceea ce conferă operei caracterul de **bildungsroman**.

Motivele sunt specifice: superioritatea mezinului, călătoria, supunerea prin vicleșug, probele, demascarea răufăcătorului, pedeapsa și căsătoria.

V. Structură/compoziție

Titlul este alcătuit din două substantive: „povestea”, substantiv articulat ce restrânge sfera de înțelegere și trimite la aventura existențială a eroului plasată în fabulos și „Harap-Alb”, numele oximoronic al protagonistului. Primul termen al celui de-al doilea substantiv - „harap” – înseamnă slugă, rob iar al doilea termen - „alb” – semnifică noblețea rangului.

Perspectiva narativă. Nararea este realizată la persoana a III-a de către un narator omniscient și omniprezent, dar nu obiectiv, deoarece intervine prin comentarii și reflecții: „...poate or izbuti să ieie pe fata împăratului Roș, poate nu, [...] cum le-o fi norocul. Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea și vă rog să ascultați.”

Discursul narativ. Acțiunea se desfășoară linear, cronologic iar secvențele sunt înlănțuite.

Raportul incipit – final este simetric, formula inițială și formula finală fiind convenții care marchează intrarea și ieșirea din fabulos. Formula inițială este inovatoare, naratorul punând povestea pe seama spuselor altcuiva: „Amu cică era odată...”. Formula finală realizează un

paralelism între lumea basmului și cea reală, surprinzând un adevăr general valabil: „Cine se duce acolo, be și mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iar cine nu, se uită și rabdă.”

Momentele subiectului.

Expozițiunea fixează timpul, spațiul și personajele – un „illo tempore” la curtea unui crai, alături de care sunt întâlniți cei trei feciori.

Sosirea scrisorii de la Împăratul Verde, fratele craiului ce domnește la celălalt capăt al lumii, prin care îi cere să-i trimită „pe cel mai vrednic dintre nepoți” pentru a-i urma la tron, constituie **intriga** operei.

Desfășurarea acțiunii debutează cu plecarea fraților mai mari înspre curtea unchiului lor și cu eșecul de la pod, unde craiul își încearcă feciorii ieșindu-le în cale îmbrăcat într-o blană de urs. **Podul** leagă un spațiu cunoscut, familiar, de unul necunoscut, simbolizând, totodată, trecerea ireversibilă de la copilărie la maturitate.

Mezinul, sfătuit de Sfânta Duminică, reprezentant al divinității, o „Bătrână a Timpurilor” care devine ursitoarea ce îi țese destinul, dar și cea care înlocuiește elementul matern, îi cere tatălui său obiectele magice: hainele de mire, armele din tinerețe și calul, acestea oferindu-i posibilitatea de a reitera traseul străbătut odinioară de crai. Ajuns la pod, dovedește superioritate reușind să răpună ursul, care își declină identitatea. La despărțire de părintele său, primește de la acesta sfatul de a nu se întovărăși cu omul spân și cu cel roșu, scrisoarea care devine actul de identitate a crăișorului, banii care ar fi deschis multe uși dar și blana de urs pe care să o folosească la nevoie.

Călătoria inițiată a fiului de crai îl poartă „printr-o pădure în care căările i se încurcă”. Acest drum este un labirint, un spațiu al rătăcirii interioare, un spațiu malefic în care tânărul încheie un pact cu diavolul, Spânul fiind o metamorfoză a diavolului care-l atrage pe protagonist în ciudata fântână fără roată și cumpănă, de fapt o poartă a Infernului. Fântâna capătă valențe multiple: celălalt tărâm, locul care marchează moartea simbolică a crăișorului, nașterea lui Harap Alb, schimbul de identități și, implicit instaurarea lumii pe dos, dar și promisiunea restabilirii ordinii lumii prin cuvintele Spânului: „Și atât îi ave a mă sluji, până îi muri și iar îi învie.”

Șirul încercărilor la care este supus eroul continuă și după sosirea la curtea Împăratului Verde. Prima probă, aducerea sălăților din Grădina Ursului, este dusă la bun sfârșit cu ajutorul Sfintei Duminici, care toarnă în fântâna din care se adapă ursul o fiertură din lapte, miere și somnoroasă, echivalentul Apei Lete a uitării. Pentru a putea lua salatele, Harap Alb se înveștmăntează cu pielea de urs dăruită la despărțire de tatăl său, gestul – simplu în aparență – investindu-l pe erou cu attributele Luptătorului. Surprins însă de urs, îi aruncă blana, aceasta

însemnând că ursul va recunoaște în Harap Alb pe războinicul aparținând castei sale. În urma acestei probe dobândește **curajul**.

Cea de-a doua probă inițiativă este aducerea nestematelor cu care este împodobit cerbul năzdrăvan. Chiar înainte de plecare, fiul craiului află că acel cerb este „solomonit” și că îi ucidea pe cei pe care îi privea. Se mai vorbea prin lume că acel cerb „este tot bătut cu pietre scumpe” și că „are una în frunte, de strălucește ca un soare.” Ajutat și acum de Sfânta Duminică, Harap Alb îi ia capul cerbului, dovedind **răbdare, perspicacitate și loialitate**.

Ultima parte a călătoriei inițiatice a eroului o constituie drumul spre țara lui Roș Împărat. Acum, Harap Alb se întovărășește cu cinci apariții bizare ce reprezintă tot atâtea întrupări ale forței cosmice: gerul – Gerilă, foamea – Flămânzilă, setea – Setilă, Ochilă este Ciclopul din epopeea homerică iar Păsări-Lăți-Lungilă este un Săgetător coborât pe pământ. Împreună vor reuși să treacă prin încercările focului (scena din casa de aramă), apei (ospățul fabulos) și recunoașterii fetei împăratului Roș. În urma acestei probe dobândește cea mai de preț calitate necesară unui om: **iubirea**.

Descoperirea adevăratei identități a Spânului și uciderea lui Harap Alb marchează **punctul culminant** iar **deznodământul** aduce reînvierea Crăișorului și nunta, moment al maturizării depline.

VI. Concluzia

„Povestea lui Harap Alb” este un basm cult având ca particularități: reflectarea viziunii despre lume a scriitorului, umanizarea fantasticului, individualizarea personajelor prin limbaj, umorul și oralitatea. Însă, asemenea basmului popular, pune în evidență idealul de dreptate și de adevăr.

-caracterizarea personajului-

I. Încadrare în context

„Povestea lui Harap-Alb” de Ion Creangă este un basm cult, publicat în revista „Convorbiri literare”, în 1877, având ca sursă de inspirație basmul popular.

II. Încadrare într-o categorie

Basmul cult este o specie narativă amplă, o narațiune pluriepisodică, cu un singur fir narativ în care personajele poartă valori simbolice. Acțiunea basmului implică prezența fabulosului și este supusă unor stereotipii. Autorul consacrat, umanizarea fantasticului, individualizarea personajelor prin limbaj, îmbinarea modurilor de expunere, umorul și oralitatea sunt, de asemenea, trăsături ale acestei specii.

III. Statutul social, psihologic și moral al personajului

Personajele basmului cult sunt purtătoare ale unor valori simbolice corespunzătoare conflictului: binele și răul în diversele lor ipostaze, astfel Harap Alb este eroul iar Spânul este antieroul sau falsul erou.

Statutul social al protagonistului este, în incipit, de **mezin al unui crai**. Pe parcurs, apare în ipostaza de **slugă** a Spânului, ca, în final, să dobândească statutul de **moștenitor** al tronului Împăratului Verde.

Din punct de vedere **psihologic**, firul narativ al basmului urmărește **conturarea personalității** fiului de crai, în urma probelor la care este supus de către Spân. Călătoria pe care o va săvârși Crăișorul va avea caracter formativ, el fiind inițiat și inițiindu-se în vederea ocupării tronului Împăratului Verde. Din acest punct de vedere, basmul poate fi considerat un **bildungsroman**.

La început va fi „**boboc**” (este posibilă interpretarea dublei semnificații a termenului: **boboc de floare** – cu sensul de nedeschis spre viață sau **boboc de pasăre** – cu sensul de neputincios, neștiutor), dar va ajunge „**împărat** cum n-a mai stat altul pe fața pământului, așa de iubit, de slăvit și de puternic”, la sfârșitul călătoriei, când va dobândi o întreită măreție: va fi iubit, el însuși descoperind sensul iubirii, va fi slăvit datorită binelui săvârșit, va fi puternic, fiindcă de-a lungul călătoriei a fost nevoit să dovedească putere.

Traseul inițiat al eroului se impune a fi analizat și sub aspect **moral**, din această perspectivă protagonistul fiind **reprezentantul binelui**, care își arată bunătatea sufletească în multe secvențe ale textului.

IV. Trăsăturile personajului

„Povestea lui Harap Alb” contrazice într-o oarecare măsură așteptările cititorului de basme. Eroul basmului, mezinul craiului, Harap-Alb, nu are puteri supranaturale și nici însușiri excepționale asemenea lui Făt-Frumos din basmele populare. El are **calități** și **defecte**, sugerate și de **oximoronul** din numele său. Prin trecerea probelor la care îl supune Spânul, pe parcursul călătoriei inițiatice, fiul cel mic al craiului va dobândi calitățile necesare unui viitor împărat: mila, bunătatea, generozitatea, simțul responsabilității, al curajului, al prieteniei, capacitatea de a-și respecta cuvântul dat.

Principala trăsătură de caracter a personajului este **bunătatea sufletească** pe care o arată în numeroase secvențe narative: miluirea cerșetoarei cu un bănuț, ocolirea furnicilor, pentru a nu le strica nunta, găsirea adăpostului pentru albine, milostenia fiindu-i răsplătită de fiecare dată. Bătrâna îl învață cum să-și înduplece tatăl ca să-l lase să plece la drum pentru a deveni succesorul la tron al unchiului său, Verde-Împărat, spunându-i să ceară *calul, armele și hainele de mire* ale tatălui său și să aleagă calul punând în mijlocul hergheliei o tavă cu jăratic. Furnicile, pe care le cruțase de la moarte, îi vin în ajutor atunci când, pentru a o lua pe fata Împăratului Roșu, trebuie să aleagă macul de nisip iar crăiasa albinelor este cea care îi descoperă lui Harap Alb adevărata identitate a fetei.

Însă **naivitatea** și **neputința** de a vedea dincolo de aparențe sunt subliniate de bătrâna cerșetoare, pe care nu o bagă în seamă, deși aceasta îi oferă motive suficiente pentru a se face crezută. Incapabil să distingă esența de aparență, tânărul o respinge, fără să bănuiască înțelesul ascuns al cuvintelor ei: „...ai să te poți duce unde n-au putut merge frații tăi; pentru că ție a fost scris de sus să-ți fie dată această cinste.” Întâlnirea cu Spânul, pe care îl ia ca tovarăș, încălcând interdicția prin neascultarea sfatului dat de tată și sinceritatea nejustificată față de un străin, dovedesc că ochiul minții nu i s-a trezit încă.

Pe parcursul traseului, eroul învață prețul ascultării sfaturilor primite de la cei cu experiență de viață și al răbdării, căci nu va mai ieși din vorba Sfintei Duminici și va aștepta răbdător apusul soarelui pentru a intra în stăpânirea pielii și a capului cerbului fermecat, fără să se mai lase ispitit de vorbe frumoase, așa cum se întâmplase la întâlnirea cu Spânul.

Descoperă sensul prieteniei, dovedind, la întâlnirea cu cei cinci uriași, maturitate în gândire, conștientizând că aducerea fetei Împăratului Roșu nu e o treabă simplă și că are nevoie de ajutor. Chiar dacă se amuză de înfățișarea lor, îi privește ca pe niște prieteni față de care este tolerant.

V. Două componente de structură/limbaj semnificative pentru construcție a personajului (conflictul/mijloace/procedee de caracterizare a personajului)

Discursul epic dezvoltă un conflict exterior între cele două forțe antinomice: Binele și răul. Protagonistul este o întruchipare a Binelui, având, însă, un caracter profund uman, dovadă calitățile și defectele lui.

Modalitățile de caracterizare a personajului sunt cele consacrate de textul epic: directe și indirecte. Crăișorului nu-i este precizată de către **narator** nicio trăsătură fizică, deoarece în popor sunt apreciate, mai întâi, valorile morale, apoi însușirile fizice, de regulă, un om bun și viteaz fiind considerat și frumos. Acesta îl numește, însă, în **mod direct**, „fiul craiului, boboc la trebi de aieste”, subliniind imaturitatea eroului. Tot în **mod direct**, **Sf. Duminică** îl caracterizează ca fiind „slab de înger” și „mai fricos decât o femeie”, **Împăratul Verde** vede în el o „slugă vrednică și credincioasă”, pe când **Spânul** îl numește „slugă netrebnică, slugă vicleană”, exprimându-și ura, dar și teama de a nu fi dat în vileag. Educația primită în familie și respectul izvorât din sfatul celor experimentați sunt redată prin **autocaracterizare**, protagonistul afirmând: „Eu din copilărie sunt deprins a asculta de tata.”

Caracterizarea indirectă rezultă din fapte, atitudini, comportament și relațiile cu celelalte personaje și evidențiază bunătatea sufletească, hărnicia, priceperea, curajul, toleranța, prietenia și loialitatea eroului, dar și instabilitatea sufletească și naivitatea, urmărind traseul devenirii acestuia.

VI. Concluzia

„Povestea lui Harap Alb” de Ion Creangă este povestea „identității unui erou exemplar” (Nicolae Ciobanu), „un chip de a dovedi că omul de soi bun se vedește sub orice strai și la orice vârstă.” (George Călinescu)

Alexandru Lăpușneanul
de Costache Negruzzi
-nuvela istorică de factură romantică-
- tema și viziunea despre lume-

I. Încadrare în context

Opera „Alexandru Lăpușneanul” a fost publicată în primul număr al „Daciei literare” (1840) și ilustrează una dintre sursele literaturii române, istoria națională, așa după cum îndemna Mihail Kogălniceanu în „Introducere”.

II. Încadrare într-o categorie – nuvelă istorică de factură romantică

Nuvela este o specie epică în proză, cu o construcție riguroasă, un singur fir narativ, conflict puternic, accent asupra personajului principal.

„Alexandru Lăpușneanul” este o nuvelă romantică prin specie, alegerea unui subiect istoric, personajul excepțional în situații excepționale (crudul, tiranul), antiteza ca modalitate de caracterizare a personajului, culoarea epocii în descrieri cu valoare documentară, predispoziția spre scene tari (piramida celor 47 de capete, linșarea lui Moțoc, otrăvirea domnitorului).

Scrierea lui Negruzzi este o nuvelă istorică deoarece se inspiră din trecutul istoric (Evul Mediu), prin temă, personaje și culoarea de epocă. Din cronica lui Grigore Ureche, Costache Negruzzi preia împrejurările pierderii tronului din prima domnie, întâmpinarea domnului de către un grup de boieri, replică rostită cu acel prilej, uciderea a 47 de boieri la un ospăț, boala, călugărirea, replica finală și otrăvirea domnitorului. De ficțiunea literară țin câteva aspecte precum: boierii Moțoc, Spancioc și Stroici, care fuseseră decapitați în Polonia înaintea celei de-a doua domnii a lui Lăpușneanul, sunt reanimați tocmai pentru a realiza antiteza romantică; lui Moțoc îi este atribuit sfârșitul unui alt boier pe nume Batiște Veveli; scena răzvrătirii maselor populare se petrecuse, în realitate, în timpul domniei lui Iliș Vodă.

III. Viziunea despre lume

Costache Negruzzi este primul scriitor român care valorifică, într-o creație literară, cronicile moldovenești și aduce în fața cititorilor, în momentul apariției, nu un model de patriotism, ci un antimodel de conducător.

IV. Tema

Tema nuvelei o constituie lupta pentru putere în epoca medievală, evocată prin cea de-a doua domnie a lui Alexandru Lăpușneanul (1564-1569).

V. Structură/compoziție

Titlul nuvelei îl înfățișează pe protagonist, Alexandru Lăpușneanul, domnitorul Moldovei, articolul hotărât restrângând sfera de înțelegere, individualizându-l.

Perspectiva narativă presupune un narator omniscient, omniprezent, nararea se face la persoana a III-a, focalizare zero, viziune „dindărăt”.

Acțiunea este lineară, cronologică, secvențele narative fiind redată prin înlanțuire. Cele patru capitole sunt structurate pe momentele subiectului, fiecare având câte un motto rezumativ.

Simetria incipit – final este dată de replicile domnitorului care deschid și închid nuvela.

Conflictul este complex și pune în lumină personalitatea puternică a personajului principal. Conflictul **principal exterior** este de **ordin politic** și surprinde **lupta pentru putere iscată între domnitor și boieri**. **Conflictul secundar** este localizat pe mai multe paliere: **între domnitor și Moțoc, respectiv domnitor și boierii patrioți**, dar și **între Moțoc și boierii patrioți**, pe când **cel social** este **între boieri și popor**.

Momentele subiectului

Capitolul I al nuvelei, ce are ca motto cuvintele domnitorului: ”Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau”, prezintă atât *expozițiunea*, cât și *intriga* operei. *Expozițiunea* fixează timpul, spațiul și personajele acțiunii: întoarcerea lui Alexandru Lăpușneanul cu ajutor turcesc pentru cea de-a doua domnie și întâmpinarea acestuia la hotarele Moldovei de o solie de boieri trimisă de Tomșa. Hotărârea domnitorului de a-și relua tronul cu orice preț redă *intriga*, subliniată de vorbele lui Lăpușneanul: ”Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau și dacă voi nu mă iubiți pre mine, eu vă iubesc pre voi. Să mă întorc? Mai degrabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt. Voi merge ori cu voia ori fără voia voastră”.

Al doilea capitol, ce marchează *desfășurarea acțiunii*, se deschide cu vorbele unei boieroaice văduve ce vorbește în numele tuturor celorlalte femei, făcând-o responsabilă pe domnița Ruxanda de faptele soțului ei: ”Ai să dai seamă, doamnă!” Reluarea tronului, fuga lui Tomșa în Muntenia, desființarea armatei pământene, omorârea unor boieri, incendierea cetăților, cu excepția Hotinului, intervenția doamnei Ruxanda pe lângă soțul ei pentru a-i cere să înceteze cu omorurile, dar și promisiunea unui leac de frică sunt evenimente regăsite tot în desfășurarea acțiunii.

Punctul culminant este regăsit în al treilea capitol, cuvintele care-l precedă: ”Capul lui Moțoc vrem!”, aparținând mulțimii revoltate ce vrea un „țap ispășitor” și este structurat pe trei momente: slujba de la mitropolie și discursul disimulat al domnitorului, prin care le cere iertare boierilor, ospățul de la curte unde sunt uciși 47 de boieri din ale căror capete face o piramidă și linșarea boierului Moțoc de către mulțimea adunată în fața porților domnești.

Ultimul capitol, intitulat: ”De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu!”, cuprinde *deznodământul* nuvelei ce redă rezumativ ultimii patru ani de domnie a lui Lăpușneanul, imbolnăvirea și retragerea acestuia în Cetatea Hotinului, călugărirea, potrivit obiceiului vremii,

amenințarea celor din jur cu moartea, dar și otrăvirea domnitorului de către domnița Ruxanda la îndemnul boierilor Spancioc și Stroici.

VI. Concluzia

„Alexandru Lăpușneanul” de Costache Negruzzi este o nuvelă istorică de factură romantică ce „ar fi devenit la fel de celebră ca *Hamlet*, dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale”. (George Călinescu)

Alexandru Lăpușneanul
de Costache Negruzzi
- caracterizarea personajului -

I. Încadrare în context

Opera „Alexandru Lăpușneanul” a fost publicată în primul număr al „Daciei literare” (1840) și ilustrează una dintre sursele literaturii române, istoria națională, așa după cum îndemna Mihail Kogălniceanu în „Introducere”.

II. Încadrare într-o categorie – nuvelă istorică de factură romantică

Nuvela este o specie epică în proză, cu o construcție riguroasă, un singur fir narativ, conflict puternic, accent asupra personajului principal.

„Alexandru Lăpușneanul” este o nuvelă romantică prin specie, alegerea unui subiect istoric, personajul excepțional în situații excepționale (crudul, tiranul), antiteza ca modalitate de caracterizare a personajului, culoarea epocii în descrieri cu valoare documentară, predispoziția spre scene tari (piramida celor 47 de capete, linșarea lui Moțoc, otrăvirea domnitorului).

Scrierea lui Negruzzi este o nuvelă istorică deoarece se inspiră din trecutul istoric (Evul Mediu), prin temă, personaje și culoarea de epocă. Din cronica lui Grigore Ureche, Costache Negruzzi preia împrejurările pierderii tronului din prima domnie, întâmpinarea domnului de către un grup de boieri, memorabila replică rostită cu acel prilej, uciderea a 47 de boieri la un ospăț, boala, călugărirea, replica finală și otrăvirea domnitorului.

III. Statutul social, moral și psihologic al personajului

Alexandru Lăpușneanul, **personajul central** al nuvelei, a fost **voievod al Moldovei. Complex și contradictoriu**, caracterul domnitorului a dus la diferite interpretări: „un tiran înzestrat cu plăcerea neroniană de a construi spectacole” – Gabriel Densușianu; un „damnat, (blestemat, reprob) osândit de providență (divinitate) să verse sânge, un monstru moral” – George Călinescu.

IV. Trăsăturile personajului

Încă de la sosirea sa în Moldova, dă dovadă de **voință** și **tenacitate** în vederea ocupării tronului, **hotărât** să-și îndeplinească dorința în ciuda tuturor opreliștilor: „...mai degrabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt” și „voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră”. Ajuns pe scaunul Moldovei, își va dezvălui adevăra intenție: să scape țara de trădători, dar pentru aceasta va pustii cetăți și îi va ucide pe boieri. **Dorința lui de război** este mai puternică decât rațiunea, căci ucide fără să se gândească la consecințe, **cruzimea** și **violența** manifestându-se în voie.

Uciderea celor 47 de boieri dezvăluie o **cruzime** ce se înscrie în **sfera patologicului** (bolnăvicios, morbid); el pune în scenă un spectacol al groazei, distribuind rolurile de ucigași și de victime, organizând „intrările” și „ieșirile” din scenă; construirea piramidei din capetele boierilor

uciși marchează o **dezlănțuire dementială** (caracteristic unui nebun) a domnitorului ce trăiește triumful răzbunării sale.

V. Două componente de structură/limbaj semnificative pentru construcția acestuia (conflictul/mijloace/procedee de caracterizare a personajului)

Conflictul este complex și pune în lumină personalitatea puternică a personajului principal. Conflictul principal exterior este de ordin politic și surprinde lupta pentru putere iscată între domnitor și boieri. Conflictul secundar este localizat pe mai multe paliere: între domnitor și Moțoc, respectiv domnitor și boierii patrioți, dar și între Moțoc și boierii patrioți, pe când cel social este între boieri și popor.

Caracterizare directă: narator

Prin descriere, **naratorul** îi face o **caracterizare directă**, notând puține trăsături fizice și atrăgând atenția asupra „urâtului său caracter.” **Mimica îi este expresivă**: „ai cărui ochi scânteiară ca un fulger”, denotând **mânie** greu reținută sau „mușchii i se suceau în răsul acesta și ochii hojma clipeau”, fiind surprinsă **neliniștea interioară**.

Detaliat este prezentat **în biserică**: „era îmbrăcat cu toată pompa domnească. Purta coroana Paleologilor și peste dulama poloneză de catifea stacojie avea cabanița turcească. Nici o armă nu avea alta decât un mic jungher cu plăsele de aur; iar printre bumbii dulămii se zărea o zea de sârmă” ce subliniază caracterul **prevăzător** al domnitorului.

Intercaracterizarea este făcută succint (pe scurt) de către **Stroici** care îl consideră „un tiran cu sânge pângărit”, **mitropolitul Teofan** care îl numește „crud și cumplit” și **domnița Ruxanda**, singura care îi găsește calități: „bunul meu domn”, „viteazul meu soț”.

Prin intermediul **autocaracterizării**, domnitorul spune **disimulat** (prefăcut, ipocrit): „m-am arătat cumplit și rău, vărsând sângele multora” pentru a-i convinge pe boieri de bunele sale intenții și pentru a le obține iertarea, ca, apoi, să-i invite la ospăț pentru a-i ucide.

Caracterizarea indirectă

Figura voievodului se întregește prin procedeele **caracterizării indirecte**, trăsăturile lui reieșind din faptele săvârșite, din atitudini, comportament, limbaj, relațiile cu celelalte personaje.

Alexandru Lăpușneanul dovedește un **comportament imprevizibil**. Este **tandru** cu doamna Ruxanda, o sărută pe frunte, o îmbrățișează: „ridicând-o ca pe o pană și punând-o pe genunchii săi”, pentru ca imediat ce află scopul venirii sale, să o numească „muiere nesocotită”, oprindu-și cu greu **gestul de a o lovi cu jungherul** „spre care mâna sa se îndreptase din obișnuință”.

În biserică **jură strâmb**, iar smerenia lui e prefăcută: căci și „racla sfântului ar fi tresărit”, când domnul s-a aplecat pentru a săruta moaștele. Este, așadar, **sperjur** și **ipocrit** când le cere iertare boierilor.

Elocventă (grăitoare, relevantă) pentru sublinierea altor trăsături ale personajului este **atitudinea** lui față de Moțoc.: nu-l iubește, dar îl păstrează lângă sine, fiindcă „îi este trebuit”, ca să-l ușureze de „blestemurile poporului”, dovedind astfel **abilitate politică**. Este **un maestru în arta disimulării** - adresându-se prevenitor lui Moțoc, cerându-i părerea cu privire la uciderea boierilor, trăind satisfacția de a-l vedea tremurând și bâlbâindu-se.

Nu iubește prostimea, dar **este conștient** de puterea acesteia, fiind grăitoare în acest sens, replica: „Proști, da' mulți”, „proști”, însemnând simpli, incuți, cu spirit de supunere, dar „mulți” subliniind **intuiția domnitorului** cu privire la amenințarea din partea unei gloate înfuriate, agitate, căreia – pentru a o potoli – i-l va dăruia pe marele vornic. Își arată, din nou, **firea răzbunătoare**, atunci când își bate joc de Moțoc, prelungindu-i disperarea. **Este diabolic** când îl pune pe boierul îngrozit de dorința mulțimii revoltate să judece, cerând rațiunii acestuia acordul pentru propria moarte.

Cu un vizibil **dispreț** față de lașitatea lui Moțoc, îi spune acestuia cu **luciditate** (claritate în gândire), adevărul știut de tot poporul: „Ce să-i spui duhovnicului? Că ești un tâlhar și un vânzător? Asta o știe toată Moldova.”

Gândul că boierii Spancioc și Stroici sunt în libertate îl neliniștește și se retrage, **prevăzător**, în Cetatea Hotinului pentru a-i putea supraveghea.

Când se îmbolnăvește, **pare să devină mai omenos**, cerându-și iertare și dorind să fie călugărit; dar, într-un moment de luciditate, **firea sa aprigă și impulsivă se revoltă**, îi amenință pe cei din jur cu moartea, pentru trădare, apărându-și cu **demnitate și disperare rangul**: „Sunt domn! Sunt Alexandru Vodă!” De data aceasta, dușmanii lui de moarte vor regiza un alt spectacol al crimei, în care voievodul va fi un actor ce va înregistra, în spasmele morții, o cumplită lecție: „Învață a muri, tu care știai numai a omorî.”

VI. Concluzia

Dezechilibrat psihic sau numai demn de milă pentru **frica intensă** ce-i stăpânește ființa și-i guvernează viața, Alexandru Lăpușneanul a lăsat o neagră amintire - ca domnitor – și a impresionat puternic ca personaj.

Moara cu noroc
de Ioan Slavici
-nuvela realist psihologică-
- viziunea despre lume –

I. Încadrare în context

„*Moara cu noroc*” de Ioan Slavici este o nuvelă realistă, de factură psihologică și a fost publicată în 1881, în volumul „*Novele din popor*”.

II. Încadrare într-o categorie – nuvelă realist psihologică

„*Moara cu noroc*” este o nuvelă, adică o specie epică în proză, cu o construcție riguroasă, un fir narativ central, personaje relativ puține în care accentul cade asupra personajului principal.

Nuvela aparține realismului clasic prin temă, importanța acordată banului, personaje tipice în situații tipice, personajele fiind condiționate de mediu, plasarea acțiunii cu exactitate în timp și spațiu și obiectivitatea perspectivei narative.

De asemenea, opera este și o nuvelă psihologică prin tematică, prin conflict interior, prin modalitățile de caracterizare a personajului și de investigare psihologică.

III. Viziunea despre lume

Viziunea despre lume în nuvela lui Ioan Slavici este configurată conform principiilor scriitorului ardelean, care își construiește subiectele pornind de la teze morale ferme, aflate la baza societăților tradiționale.

Teza de la care pornește autorul este formulată în cuvintele bătrânei din incipitul nuvelei și se referă la raportul dintre bogăție și fericire. Potrivit acesteia, fericirea nu trebuie căutată în bunăstarea materială obținută cu orice preț: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă-i vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit.” Sărăcia este aici asociată cu fericirea, în timp ce bogăția este văzută ca posibilă sursă de nefericire. Opinia soacrei impune o perspectivă tradițională, generată de o mentalitate conservatoare: omul să fie mulțumit cu ce i s-a dat și să nu provoace modificări în destinul său.

IV. Tema

Tema o constituie **efectele nefaste și dezumanizante ale setei de înnavuțire**. Tema textului poate fi privită din mai multe perspective. Din **perspectivă socială**, nuvela prezintă încercarea lui Ghiță de a-și schimba statutul social (din cizmar vrea să devină hangiu) și de a asigura familiei sale un trai îndestulat. Din **perspectivă moralizatoare**, nuvela prezintă consecințele nefaste ale dorinței de a avea bani. Din **perspectivă psihologică**, nuvela prezintă conflictul interior trăit de Ghiță, care este sfâșiat de dorințe puternice, dar contradictorii: să rămână cinstit, pe de o parte, și să se îmbogățească alături de Lică, pe de altă parte.

O altă temă este **cea a familiei**.

V. Structură, compoziție

Alcătuită din 17 capitole, nuvela are o acțiune lineară, cronologică, secvențele fiind redată prin înlănțuire.

Perspectiva narativă

Perspectiva narativă este obiectivă, nararea se face la persoana a III-a, de un narator omniscient, omniprezent, ce adoptă o focalizare zero și o viziune „dindărat”.

Titlul

Titlul nuvelei are valoare simbolică, fiind, în același timp, și ironic, norocul așteptat se dovedește a fi nenoroc, din cauza abordării greșite a destinului. Substantivul „*moară*” capătă o semnificație ascunsă. În locul morii care macină bucatele, oferind cele necesare traiului îndestulat, se află, de fapt, o cârciumă. Moara cea veche a căzut în paragină, dovadă „lopețile rupte și acoperișul spart”, semn că nu mai este de folos într-o lume ce se raportează la alte valori, iluzorii. Dacă moara macină bucatele, cârciuma, loc al pierzaniei, macină destinele umane.

Raportul incipit-final

Raportul incipit-final este **simetric**. **Incipitul** nuvelei îl constituie vorbele bătrânei, soacra lui Ghiță, care formulează teza morală de la care se pornește: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă-i vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit.” Bătrâna, prin autoritatea vârstei, îndeamnă la un echilibru, sugerând că nu trebuie forțat nimic în destinul uman și anticipează, totodată, ceea ce urmează să se întâmple. **Finalul** o readuce în prim-plan pe bătrână, care încheie nuvela printr-o replică privitoare la destinul implacabil: „Se vede că au lăsat ferestrele deschise. Sămțeam eu că nu are să iasă bine, dar așa le-a fost data.” De fapt, în spatele vorbelor bătrânei se ascunde vocea auctorială care astfel păstrează obiectivitatea perspectivei narative.

Acțiunea nuvelei se desfășoară într-un **spațiu real**, transilvănean. **Timpul** desfășurării acțiunii este a doua jumătate a secolului al XIX-lea iar indicii temporali de ordin religios indică derularea acțiunii în interval de un an, de la Sfântul Gheorghe, când Ghiță ia în arendă cârciuma, până la Paște, când moara arde, iar protagoniștii mor.

Cârciuma este situată la o răspântie de drumuri iar, pentru a ajunge la ea, familia lui Ghiță parcurge un drum simbolic similar unei căi a destinului, un drum cu urcușuri și coborâșuri, *cam greu*, drumul unei vieți obișnuite până acum, cu bucurii și greutăți.

În **expozițiune**, Ghiță, cizmar sărac, dar onest, harnic și muncitor, hotărăște să ia în arendă cârciuma de la Moara cu noroc, pentru a câștiga rapid bani. O vreme, afacerile îi merg bine, cârciuma devine un loc umanizat, iar oamenii nu mai spun că vor opri la han, ci că vor opri la Ghiță,

semn al sociabilității lui. Relațiile de familie sunt înfloritoare, familia este prosperă și cunoaște pacea sufletească.

Apariția lui Lică Sămădău, șeful porcarilor și al turmelor de porci din împrejurimi, la Moara cu noroc, constituie **intriga** nuvelei și declanșează în sufletul lui Ghiță conflictul interior și tulbură echilibrul familiei.

Desfășurarea acțiunii ilustrează procesul înstrăinării cârciumarului față de familie, care, dornic să facă avere, se îndepărtează treptat de Ana și devine complicele lui Lică la diverse nelegiuiri, primind de la Lică bani obținuți din jafuri și crime. Este anchetat în două rânduri, fiind acuzat de complicitate în jefuirea arendașului și chiar în uciderea unei femei și a unui copil, dar nu se poate dovedi nimic. Muștrările de conștiință alternează cu momentele de sinceritate în care îi cere iertare soției. Cârciumarul se aliază cu jandarmul Pinte, fost hoț de codru și tovarăș al lui Lică, pentru a-l da în vileag pe Sămădău, însă nu joacă cinstit, căci dorește să păstreze o parte din banii obținuți din afaceri necurate.

Punctul culminant al nuvelei ilustrează dezumanizarea lui Ghiță. La sărbătorile Paștilor, Ghiță își aruncă soția în brațele lui Lică, lăsând-o singură la cârciumă, în timp ce el merge să-l anunțe pe jandarm că Lică are asupra lui banii furați. Dezgustată de lașitatea soțului, Ana i se dăruiește lui Lică.

Deznodământul este unul tragic: Ghiță o ucide pe Ana, fiind la rândul lui omorât din ordinul lui Lică. Un incendiu mistuie cârciuma de la Moara cu noroc, în timp ce Lică, pentru a nu cădea viu în mâinile lui Pinte, se sinucide. Singurele personaje care supraviețuiesc sunt bătrâna și copiii, nuvela având, astfel, un final moralizator.

VI. Concluzia

„**Moara cu noroc**” de Ioan Slavici este o nuvelă realist-psihologică prin plasarea acțiunii cu exactitate în timp și spațiu, lipsa idealizării personajului, realizarea acestuia în funcție de mediul în care trăiește, obiectivitatea perspectivei narative, tematică, veridicitatea întâmplărilor, conflict interior și tehnicile de analiză psihologică.

Moara cu noroc
de Ioan Slavici
- caracterizarea personajului -

I. Încadrare în context

„*Moara cu noroc*” de Ioan Slavici este o nuvelă realistă, de factură psihologică și a fost publicată în 1881, în volumul „*Novele din popor*”.

II. Încadrare într-o categorie – nuvelă realist psihologică

„*Moara cu noroc*” este o nuvelă, adică o specie epică în proză, cu o construcție riguroasă, un fir narativ central, personaje relativ puține și accentul cade asupra personajului principal.

Nuvela aparține realismului clasic prin temă, importanța acordată banului, personaje tipice în situații tipice, personajele fiind condiționate de mediu, plasarea acțiunii cu exactitate în timp și spațiu și obiectivitatea perspectivei narative.

De asemenea, opera este și o nuvelă psihologică prin tematică, prin conflict interior, prin modalitățile de caracterizare a personajului și de investigare psihologică.

III. Statut social, moral și psihologic

Ghiță este protagonistul operei, personaj realist, rotund, capabil să surprindă cititorul prin transformările interioare pe care le traversează pe parcursul acțiunii.

Statutul inițial este reliefat în prima scenă a nuvelei. Căsătorit cu Ana, împreună cu care are un copil, Ghiță locuiește cu aceștia și cu soacra sa într-un sat sărăcăcios, traiul fiind modest, potrivit meseriei de cizmar pe care o avea protagonistul. **Bun meseriaș, om harnic, blând și cumsecade**, Ghiță **dorește să-și schimbe statutul social**, luând în arendă cârciuma de la Moara cu noroc, spiritul practic și puterea de inițiativă ieșind la iveală.

Din punct de vedere moral, personajul realist Ghiță este urmărit în devenirea sa tragică ce se adâncește prin căderea dintr-o ipostază în alta, dinspre **omul moral** spre cel **imoral**.

Prima ipostază este cea de **om moral** ce respectă codul etic (=moral) al comunității și ține la respectul oamenilor. Ca adevărat „pater familias”, el manifestă iubire și responsabilitate față de ai săi, dorința de a-i proteja și dorința de autodepășire spre binele familiei fiind evidente.

Cea de-a doua ipostază aduce în prim-plan **omul dilematic**, care pendulează între dorința de a rămâne om cinstit și ispita câștigului nemuncit. Tentativa eșuată de a se împotrivi lui Lică e urmată de alunecarea treptată sub influența Sămădăului, de acceptarea compromisului moral. În lupta sinelui cu sinele, teama, suspiciunea, sentimentul înstrăinării alternează cu remușcările și cu sentimentul culpabilității (=vinovăției). În raport cu familia, grija tandră și duiosia sunt tot mai des înlocuite de răceală și vorba răstită, el ajungând să-și dorească să n-aibă nevastă și copii. În raport cu lumea

căreia îi aparține, Ghiță alege duplicitatea (=prefăcătoria, fățărnicia, ipocrizia) vrând să pară cinstit, dar devenind complice și părtaș la faptele necinstite ale Sămădăului.

Ultima ipostază este cea a **omului imoral**, căzut sub demnitatea ființei morale în zonele obscure (=întunecate) ale instinctelor. În sufletul eroului se produc mutații esențiale care îl înstrăinează iremediabil de ai săi. Revenirea la valorile morale autentice nu mai este însă cu putință și eroii vor plăti cu viața abaterea de la norma etică.

Psihologic, personajul pare puternic și determinat.

IV. Trăsăturile personajului/Mijloace și procedee de caracterizare

La începutul nuvelei, el întruchiează **individul nemulțumit** de condiția sa socială umilă, de a cârpi cizmele oamenilor înstăriți, pe care o asociază cu lipsa demnității și independenței, dorindu-și mai mult. Se dovedește **întreprinzător** când ia în arendă hanul de la fosta moară, **harnic** și **descurcăreț**, reușind să trăiască în armonie cu familia, obținând câștiguri mulțumitoare. Marea sa eroare este că își fundamentează împlinirea sufletească pe înavuțire, ceea ce devine, pe parcurs, o obsesie care îl dezumanizează. Apariția Sămădăului, care condiționează starea materială a lui Ghiță de complicitatea cu el, scoate în evidență **caracterul slab** al cârciumarului, care devine **fricos, umil** și **ușor de stăpânit**,

V. Două componente de structură/limbaj semnificative pentru construcția acestuia (conflictul/mijloace/procedee de caracterizare a personajului)

Conflictul nuvelei este relevant pentru evoluția personajului, deoarece surprinde frământările interioare generate de cele două porniri contradictorii : dorința de a rămâne cinstit, dar sărac și cea de a se îmbogăți în mod ilicit (ilegal).

Naratorul îl caracterizează în **mod direct**, la începutul nuvelei, ca fiind „om harnic și sânguitor”, ca mai apoi să redea transformările personajului: Ghiță devine „de tot ursuz, se aprindea pentru orișice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai înainte, ci râdea cu hohot, încât îți venea să te sperii de el”, iar când se mai juca, rar, cu Ana, „își pierdea repede cumpătul și-i lăsa urme vinete pe braț”.

Protagonistul este **caracterizat în mod direct** de **Lică**. Acesta își dă seama că Ghiță este un om de nădejde și chiar îi spune acest lucru: „Tu ești om, Ghiță, om cu multă ură în sufletul tău, și ești om cu minte; dacă te-aș avea tovarăș pe tine, aș râde și de dracul și de mumă-sa.” Totuși, Sămădăului nu-i convine un om pe care să nu-l țină de frică și de aceea, treptat, distruge imaginea celorlalți despre cârciumar ca om cinstit și onest. Și **Ana** îi face o caracterizare directă soțului ei spunând că „nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești.”

Prin intermediul monologului interior sunt redată gândurile și frământările personajului, realizându-se, în felul acesta, **autocaracterizarea**: „Ei! Ce să-mi fac?... Așa m-a lăsat Dumnezeu!...

Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea? Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoșe în spinare.”

Din momentul apariției lui Lică, începe procesul de înstrăinare a lui Ghiță față de familie. Gesturile, gândurile, faptele personajului, trădează conflictul interior și se constituie într-o **caracterizare indirectă**.

La proces **jură strâmb**, devenind în felul acesta **complicele lui Lică**. Are, totuși, momente de sinceritate, de remușcare, când le cere iertare soției și copiilor: „Iartă-mă, Ano! Îi zise. Iartă-mă cel puțin tu, căci eu n-am să mă iert cât voi trăi pe fața pământului.” Axa vieții morale a personajului este distrusă treptat; se simte înstrăinat de toți și de toate. Arestul și judecata îi provoacă muștrări de conștiință pentru modul în care s-a purtat. De rușinea lumii, de dragul soției și al copiilor, se gândește că ar fi mai bine să plece de la Moara cu noroc, fondul de umanitate din sufletul său ieșind, un moment, la iveală, însă nu are curajul să facă acest lucru. Începe să colaboreze cu Pinte, dar **nu este sincer în totalitate nici față de acesta**, ceea ce îl va pierde. Ghiță îi oferă probe în ceea ce privește vinovăția Sămădăului numai după ce își poate opri jumătate din sumele aduse de Lică.

Ultima etapă a degradării morale a lui Ghiță are loc la sărbătorile Paștilor, când, orbit de furie și dispus să facă orice pentru a se răzbuna pe Lică, **își aruncă soția în brațele Sămădăului**.

V. Concluzia

Personaj realist, Ghiță este construit cu obiectivitate, dezvăluindu-se ca un suflet complex, oscilant, nesigur, sfâșiat între porniri antagonice, urmărit în dezumanizarea sa, dinspre omul moral spre cel imoral.

Ion
de Liviu Rebreanu
-roman realist obiectiv, intebelic-
- tema și viziunea despre lume -

I. Încadrare în context

Roman de tip obiectiv, „Ion” a apărut în 1920 și face parte dintr-o proiectată trilogie (ansamblu de trei opere distincte, care formează o serie, elaborate de același autor și caracterizat prin aceeași tematică) pe tema pământului și a condiției țăranului.

II. Încadrare într-o categorie

Romanul este o construcție epică în proză, de mare întindere, cu o acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative, la care participă un număr mare de personaje, angrenate (prinse) în conflicte puternice.

Realismul se caracterizează prin plasarea acțiunii cu exactitate în timp și spațiu, lipsa idealizării personajului, realizarea acestuia în funcție de mediul în care trăiește și obiectivitatea perspectivei narative. Romanul „Ion” oferă o reprezentare veridică (reală) a vieții românilor din Ardeal, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

III. Viziunea despre lume

Pentru Liviu Rebreanu, romanul este un „corp sferoidal”, „o creație de oameni și viață”, „o lume întreagă, de la Dumnezeu până la ultima gânănie, cu viața ei proprie și atât de apropiată de sufletul general omenesc, încât oricine să o poată reconstitui cu fantezia” (*Amalgam*).

IV. Raportul realitate – ficțiune. Geneza romanului.

În „Mărturisiri”, autorul afirmă că trei evenimente reale au dus la nașterea romanului: țăranul pe care l-a văzut viitorul romancier sărutând pământul, pățania Rodovicăi, fată bogată ce a fost necinstită de cel mai „becisnic” flăcău din sat și existența reală a lui Ion Pop al Glanetașului. Din cele trei scene, realitatea s-a transformat în ficțiune, printr-o deformată legătură între momente și a constituit un prim schelet de roman, cu titlul „Zestrea”, abandonat fiindcă îi lipsea axa unui personaj reprezentativ. În planul epic principal a apărut soluția care să dea dinamism subiectului: iubirea, „mai puternică în sufletul omului decât toate celelalte pasiuni”.

O altă serie de evenimente duc la constituirea materialului romanului: parte din destinul familiei învățătorului Rebreanu, tatăl autorului, se revarsă în soarta familiei învățătorului Herdelea iar nunta unei surori devine sursă de inspirație pentru căsătoria Laurei. Un rol tot mai important dobândește Titu Herdelea – considerat de critica literară un alter-ego al autorului.

V. Tema romanului

Temele romanului sunt **iubirea pentru pământ și iubirea pentru o singură femeie.**

VI. Structură/compoziție

Titlul romanului îl înfățișează pe Ion, personajul eponim, țăran sărac ce își dorește un statut social privilegiat. Prin dorința de pământ, Ion devine reprezentantul tuturor țăranilor dornici de avere, însă el se individualizează prin modul în care dobândește acest pământ: făcând-o pe Ana de batjocura satului, silindu-l, astfel, pe Vasile Baciuc, tatăl ei, să-i dea întreaga avere. Citit invers, titlul reflectă situația țăranului din satul tradițional românesc, în general, și ardelenesc, în special, la început de secol XX.

Romanul este structurat în două părți: „**Glasul pământului**” și „**Glasul iubirii**” și **treisprezece capitole**. Unele titluri de capitol poartă **numele personajelor** situate în prim-plan („Vasile”, „Copilul”, „George”), altele concentrează într-un cuvânt **evenimentele** epice („Nunta”, „Sărutarea”, „Ștreangul”), iar altele au **caracter simbolic** („Zvârcolirea”, „Noaptea”, „Blestemul”), în timp ce titlurile „**Începutul**” și „**Sfârșitul**” surprind simetria romanului.

Perspectiva narativă

Perspectiva narativă este obiectivă, naratorul fiind omniscient, omniprezent, ce adoptă o focalizare zero și o viziune „dindăraș”.

Tehnici narrative; planuri narrative

Prin **tehnica planurilor paralele**, este prezentată **viața țăranilor**, avându-l în centru pe Ion și **viața intelectualității satului**, cu cei doi „stâlpi” ai comunității: învățătorul Herdelea și preotul Belciug. O altă tehnică regăsită în roman este cea a **contrapunctului** ce prezintă viața țăranimii și a intelectualității satești, dar și diverse momente esențiale (nunta Anei cu Ion, respectiv a Laurei cu George, conflictul dintre învățătorul Herdelea și preotul Belciug).

Raportul incipit – final

Incipitul și finalul, construite pe **motivul drumului**, evidențiază, de asemenea, aspectul de „corp sferoid” al romanului. Ca prim personaj al textului, **drumul** se constituie ca intermediar între realitate și ficțiune. Din „șoseaua cea mare și fără de sfârșit”, se desprinde un drum care conduce inițial cititorul în ficțiunea romanescă și care îl va înapoia la final realității. **Crucea strâmbă**, cu Hristosul care „își tremură jalnic trupul de tinichea ruginită” veghează, atât la început, cât și la final, o lume rău alcătuită. Ultimul element al simetriei îl constituie **hora**, întâlnită la început sub aspect monografic, simbolic - horă a destinului - și regăsită în final la sfințirea noii biserici, acest eveniment fiind **o horă întoarsă**, având rolul de a aduna destinele rămase în viață.

Conflictele

Conflictul central al acestui roman realist este determinat de lupta pentru pământ în satul tradițional, ardelenesc, în mod special. Principalul **conflict exterior, social**, se manifestă între Ion al Glanetașului și Vasile Baciuc. **Conflictul interior** este precizat în structura romanului prin titlul celor

două părți: „Glasul pământului” și „Glasul iubirii”. **Conflictele secundare** completează tabloul complicatelor relații umane: învățătorul Herdelea – preotul Belciug, Ion – George, Ion – Simion Butunoiu.

Subiectul

Expozițiunea este amplă, în care sunt prezentate timpul, locul și personajele. Într-o duminică de vară, în curtea văduvei lui Maxim Oprea, se adună la hora duminicală toată suflarea Pripasului. În ritmurile îndrăcite ale jocului, se întrezărește conflictul: hotărârea lui Ion de a o lua la dans pe Ana cea bogată chiar dacă Florica, frumoasa, dar săraca fată a gazdei, îi atrage și privirile și inima.

Apariția lui Vasile Baciuc la horă și insulta adusă lui Ion, pe care îl numește „hoț, tâlhar, sărăntoc, fleandură”, marchează **intriga**.

Desfășurarea acțiunii prezintă, pe mai multe planuri narrative, evoluția personajelor și a relației dintre ele, avându-i în centru pe Ion, Ana, Vasile Baciuc, Florica și George. Începutul desfășurării acțiunii este marcat de bătaia dintre Ion și George. Ion își canalizează eforturile în dobândirea pământurilor lui Vasile Baciuc. O seduce pe Ana, forțându-l pe chiabur (țăran înstărit, bogat) să accepte căsătoria, dar Ion nu intră în posesia actelor pentru zestre. Pentru Ana începe un adevărat calvar: bătută și alungată de soț și de tată, tână femeie se adâncește în gândul sinuciderii, soluție tragică pe care i-o oferă cărciumarul Avram. Faptul că Ion intră în posesia pământului și că i se naște un fiu, Petrișor, nu rezolvă conflictele. Nici sinuciderea soției lui, nici moartea copilului nu-i trezește regrete sau vină, pentru că amândoi reprezentau pentru el simple instrumente de obținere și de menținere a proprietății asupra pământului. Întors la pasiunea inițială, Florica, Ion ignoră că femeia devenise între timp soția lui George.

Punctul culminant este marcat de momentul în care George, înștiințat de Savista de infidelitatea nevestei, îl surprinde noaptea pe Ion la Florica.

Deznodământul surprinde uciderea lui Ion cu sapa de către George, arestarea criminalului și rușinea Floricăi.

Planul secundar al romanului prezintă în detaliu viața Herdelenilor, greutățile învățătorului în relație cu stăpânirea maghiară, disensiunile cu „Pământul”, evoluția lui Titu – formarea lui ca poet și jurnalist și complicatele sale idile, nunta Laurei și apoi a lui Ghighi și – în sfârșit – retragerea la pensie și plecarea din Pripas.

VII. Concluzia

„Ion” de Liviu Rebreanu este un roman realist obiectiv prin plasarea acțiunii cu exactitate în timp și spațiu, personajul tipic într-o situație tipică și prin obiectivitatea perspectivei narrative.

Ion
de Liviu Rebreanu
- caracterizarea personajului -

I. Încadrare în context

Roman de tip obiectiv, „Ion” a apărut în 1920 și face parte dintr-o proiectată trilogie (ansamblu de trei opere distincte, care formează o serie, elaborate de același autor și caracterizat prin aceeași tematică) pe tema pământului și a condiției țăranului.

II. Încadrare într-o categorie

Romanul este o construcție epică în proză, de mare întindere, cu o acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narrative, la care participă un număr mare de personaje, angrenate în conflicte puternice.

Realismul se caracterizează prin plasarea acțiunii cu exactitate în timp și spațiu, lipsa idealizării personajului, realizarea acestuia în funcție de mediul în care trăiește și obiectivitatea perspectivei narrative. Romanul „Ion” oferă o reprezentare veridică a vieții românilor din Ardeal, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

III. Statutul social, moral și psihologic al personajului

În centrul acțiunii se află Ion, **personaj principal, complex și contradictoriu** în unele situații. Este un personaj realist, tipic pentru o categorie socială, așadar însușirile și defectele sunt ale unui **țăran sărac** ce vrea să ajungă bogat. Pentru a obține pământul va da dovadă de „o inteligență ascutită, o viclenie procedurală și, mai ales, o voință imensă (Eugen Simion).”

IV. Trăsăturile personajului

El este reprezentantul țăranimii prin dragostea pentru pământ, dar se individualizează prin modul în care îl obține. Căsătoria sărăntocului cu o fată cu zestre nu a fost singulară în satul Pripas, pentru că și Vasile Baci și Alexandru Pop-Glanetașul dobândiseră averea în același fel, ci comportamentul său: o face pe Ana de rușinea satului înainte de nuntă, apoi umblă după nevasta lui George.

Trăsăturile personajului sunt numeroase și conturează portretul acestuia. **Isteț, silitor și cuminte**, trezise aprecierea învățătorului, care îl considerase capabil să-și schimbe condiția: „Când a umblat la școala din sat a fost cel mai iubit elev al învățătorului Herdelea, care mereu i-a bătut capul Glanetașului să dea pe Ion la școala cea mare din Armadia, să-l facă domn.” Băiatul renunță la școală, pentru că pământul îi este mai drag decât cartea.

Impulsiv și violent, este respectat de flăcăii din sat, trezindu-le simpatia, și temut de Țigani care cântă la comanda lui și îl însoțesc la cârciumă după horă, deși George este cel care plătește. Insultat de Vasile Baci la horă, se simte **rușinat și mânios**, dorește **să se răzbune**, deoarece este

orgolios. Lăcomia de pământ și dorința de răzbunare se manifestă când intră cu plugul în „holda” lui Simion Lungu, care fusese înainte a Glanetașilor.

V. Două componente de structură/limbaj semnificative pentru construcția personajului (conflictul/mijloace/procedee de caracterizare a personajului)

Conflictul central al acestui roman realist este determinat de lupta pentru pământ în satul tradițional, ardelenesc, în mod special. Principalul **conflict exterior, social**, se manifestă între Ion al Glanetașului și Vasile Baci, adversarii care își dispută pretențiile la posesiunea pământului, Ana fiind doar pretextul neglijabil al confruntării. **Conflictul interior** este precizat în structura romanului prin titlul celor două părți: „Glasul pământului” și „Glasul iubirii”. **Conflictele secundare** completează tabloul complicatelor relații umane: învățătorul Herdelea – preotul Belciug, Ion – George, Ion – Simion Butunoiu.

Caracterizarea directă

Ion este prezentat direct de către **narator**, la început, în **scena horei**: „Avea ceva straniu în privire, parcă nedumerire și un vicleșug neprefăcut”, anticipându-se, astfel, comportamentul de mai târziu al personajului. **Naratorul îi subliniază calitățile**: „Era iute și harnic, ca mă-sa. Unde punea el mâna, punea și Dumnezeu mila. Iar pământul îi era *drag ca o ibovnică*”, altădată precizându-se: „...iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. De pe atunci pământul i-a fost mai *drag ca o mamă*”. Cele două comparații subliniază dragostea pentru pământul ce i-ar fi adus atât o poziție onorabilă în societate, cât și respectul tuturor sătenilor. Comparațiile surprind prin prezența cuvintelor *mamă* și *ibovnică*, femei ce joacă un rol deosebit în viața oricărui bărbat: pământul i-ar fi adus sentimentul de ocrotire și siguranță, oferit de mamă, și cel de extaz și de fericire, datorat ibovnicei.

Intrând în relație cu **multe dintre personajele romanului**, este firesc să fie văzut în mod diferit de către acestea. Pentru Vasile Baci, Ion este „hoțul”, „sărăntocul”, „tâlharul”, în timp ce pentru Ana este „Ionică, norocul meu”. Preotul Belciug îl numește „stricat și-un bătaș, ș-un om de nimic”, un „obraznic” ce trebuie să primească o lecție, dar după ce Ion lasă pământurile bisericii este numit „mândru creștin”. Doamna Herdelea îl califică drept „becisnic, fără pereche în blăstămății, cu obraz gros”. Până și mama sa îl crede „proclet (șiret, viclean) și sălhui (sălbatic, necioplit)”. Se conturează chipul unui bărbat dur, violent, egoist, furios pe toată lumea și pe sine, fiindcă nu are pământ.

Ion se consideră prost, în anumite situații, și deștept, capabil să se descurce, în altele. Astfel, rostește: „Aș fi o nătăfleață să dau cu piciorul norocului”, acuzându-se pentru momentele de slăbiciune când, văzând frumusețea Floricăi, ar fi vrut să fugă cu dânsa în lume, renunțând la Ana. Atunci când i se pare că nu a fost ajutat destul de învățătorul Herdelea, îi reproșează: ”Mai bine nu

mă sfătuiai și mă lăsași în pace...că doar nu suntem tocmai așa de proști. Oi ști și eu să mă feresc și să umblu după capul meu”.

Caracterizarea indirectă

Ion apare în toată complexitatea sa prin procedeele **caracterizării indirecte**, căci faptele, comportamentul, gesturile, relațiile cu celelalte personaje sunt în măsură să-l prezinte în existența sa tragică desfășurată între cei doi **trebuie**: „**Trebuie** să o iau pe fata lui Vasile Baci, să am pământ mult” și „tot a mea **trebuie** să fii tu” va spune Ion referindu-se la Florica.

Faptele săvârșite de țăranul obsedat de ideea de a avea cât mai mult pământ îl arată ca fiind **ticălos** (o batjocorește pe Ana și o lasă de râsul satului), **cinic** (atunci când află că tânăra este bătută crunt de tatăl ei pentru păcatul comis, rostește cu un rânjă răutăcios: „Lasă că bine-i face! Lasă s-o bată zdravăn, că i se cade!”), **violent** (își bate nevasta, ridică mâna să-și lovească mama, își înjură tatăl, se bate cu Simion Lungu, se încaieră cu socrul său și cu George), **nerecunoscător** față de învățătorul Herdelea pe care îl dă în vileag și îl înfruntă deși acesta își primejdulse poziția socială scriindu-i jalba.

Degradarea umană a personajului este subliniată și de **comportamentul** său. La început, prin felul în care se comportă la horă, poate trezi **admirația** flăcăilor, care îi țin partea în conflictul cu Vasile Baci și cu George Bulbuc. Comportamentul față de Ana îi subliniază **viclenia**, căci o face pe aceasta să-l iubească, dându-i de înțeles că o place, alintând-o: „Hei, Anuță, mult aleanu-i în inima mea”, în timp ce cu **luciditate** îi analizează defectele: „Tare-i slăbuță și urâtică, săraca de ea. Uite pentru cine rabd ocări și sudălmi!”

Există **un limbaj gestual** care poate fi, uneori, mai expresiv decât cuvintele, comunicând despre individ mai mult decât acestea. Gesturile de o tandrețe primitivă în prezența Floricăi surprind, pentru că arată un Ion umanizat, dar cele făcute în fața pământului sunt neașteptate și sugestive ilustrând iubirea lui Ion pentru pământ. Este vorba, întâi, de gestul de a lua în mâini un bulgăre și de a-l sfărâma între degete „cu o plăcere înfricoșată”, apoi de acela al îngenuncherii cucernice în fața ogorului, culminând cu sărutarea pământului ud. În mintea și în sufletul bolnav de patima pământului, acesta capătă însușirile unei ibovnice care îl ispitește, ceea ce îi trezește „o poftă sălbatică să îmbrățișeze huma, să o crâmpoțească (să o sfâșie) în sărutări”. Scena intră în sfera patologicului, Ion depășind limitele omenescului în dragostea simțită pentru pământ.

Țăran arțăgos, Ion, nemulțumit de condiția sa socială, se află **în relații conflictuale** cu cele mai multe dintre personaje, ceea ce subliniază – o dată în plus – **impulsivitatea și violența** firii sale.

VI. Concluzia

Ion este un personaj realist, tipul țăranului sărac dornic să-și depășească propria condiție.

Baltagul
de Mihail Sadoveanu
-roman realist mitic, interbelic-
- tema și viziunea despre lume –

I. Încadrare în context

Romanul „**Baltagul**”, apărut în 1930, face parte din a doua etapă a creației sadoveniene și este o capodoperă.

II. Încadrare într-o categorie (roman realist-mitic)

Opera se încadrează în specia literară a **romanului** prin întinderea mare, numărul mare de personaje, conflictele puternice și acțiunea desfășurată pe mai multe planuri narative. **Realismul** scrierii este identificat în plasarea acțiunii cu exactitate în timp și spațiu, lipsa idealizării personajelor, realizarea acestora în funcție de mediul în care trăiesc, tematica abordată și obiectivitatea perspectivei narative.

În romanul lui Sadoveanu se împletesc cel puțin trei mituri fundamentale: cel al **nuntirii cosmice** din balada Miorița; al doilea – cel al odiseei zeiței Isis plecată în **marea călătorie** a recompunerii trupului dezmembrat al lui Osiris iar al treilea – cel al **coborârii în Infern** a lui Orfeu. Acestora li se adaugă **mitul soarelui**, semn al purității, al sincerității și căldurii sufletești și **mitul crengii de aur**, identificat în ultima parte a romanului, când Gheorghiță îl lovește pe Bogza cu baltagul său.

III. Viziunea despre lume

Viziunea despre lume înfățișată în acest roman surprinde lege universală, pe care autorul și personajele sale o numesc “rânduială”. Uitarea ordinii lumii este una dintre marile primejdii ale vârstei moderne a umanității, așa că scriitorul o evocă pentru a o salva. Omul arhaic, desprins din mijlocul naturii autohtone, se confruntă cu lumea modernă și oscilează între a rămâne legat de izvorul care l-a creat sau a se rupe de el.

IV. Raportul realitate-ficțiune (geneza romanului)

Geneza face trimitere la una din călătoriile autorului prin satele Moldovei când a asistat la o discuție dintre doi ciobani, care vorbeau despre o crimă în lumea pastorală. Dialogul i-a amintit de balada **Miorița**.

Cititorul este purtat printr-o geografie reală (Dorna, Bistrița, Piatra, Broșteni etc.), în care cea ficțională se integrează firesc, așteptând să fie descoperite sensurile simbolice: muntele, apa, valea, râpa.

V. Tema romanului

Tema romanului înfățișează condiția omului care trăiește în zona de întâlnire a lumii vechi cu cea nouă. Din această mare temă se desfac celelalte teme, subordonate: iubirea, moartea, familia, inițierea.

VI. Structură, compoziție (raportul incipit-final; perspectiva narativă; tehnici narative; relații spațio-temporale; momentele subiectului)

Romanul „**Baltagul**” este alcătuit din șaisprezece capitole, deschise de un prolog.

Titlul este alcătuit dintr-un substantiv comun, articulat hotărât ceea ce restrânge sfera de înțelegere și face trimitere la securea cu două tășuri care este atât arma crimei, cât și arma ce restabilește dreptatea.

Incipitul deschide romanul cu legenda rostuirii neamurilor, spusă de Nechifor la oște și cumetrii, legendă pe care și-o amintește Vitoria. Această legendă are rolul de a continua textul biblic al Genezei și de a dezvălui întâmplările care au urmat de la crearea lumii, pe plaiurile dimprejurul nostru: “Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială și semn fiecărui neam”.

În ceea ce privește *rânduiala* și *semnul*, cuvintele-cheie ale interpretării romanului, se conturează de la început o viziune foarte clară asupra lumii: existența este ordine și semnificație. Nimic întâmplător nu se petrece, nici la nivel colectiv, nici la nivel individual. În ordinea prestabilită a lumii, un Dumnezeu hâtru a distribuit fiecărui neam darurile cuvenite. Când la tronul dumnezeiesc s-au înfățișat cu întârziere moldovenii, călători prin munți cu oile și cu asinii, lor nu le-au mai rămas bunuri de împărțit: “Nu vă mai pot da într-adaos decât o inimă ușoară ca să vă bucurați cu al vostru. Să vă pară toate bune; să vie la voi cel cu cetera; și cel cu băutura ; și s-aveți muieri frumoase și iubețe”.

Finalul romanului prezintă ieșirea personajului principal din împărăția morții și reluarea ritmurilor firești ale existenței, Vitoria făcând planurile de viitor.

Perspectiva narativă este una obiectivă, nararea făcându-se la persoana a III-a de către un narator omniscient, omniprezent, ce adoptă o focalizare zero și o viziune „dindărăt” ce alternează cu **focalizarea internă** și cu notația în **stil indirect liber**.

Timpul epic este marcat în roman de calendarul popular în care se încadrează viața pastorală. Timpul acțiunii se plasează între două mari sărbători creștine, ce au corespondent în calendarul pastoral: **Sâmedru** (Sf. **Dumitru** – 26 octombrie), patronul iernii pastorale, “încuie” vara și desfrunzește codrul și **Sângeorz** (Sf. **Gheorghe** - 23 aprilie), ce readuce codrul la viață și alungă iarna. Plecarea lui Nechifor de acasă coincide cu “drumul spre iarnă”, adică spre moarte iar de Sângeorz vor fi găsite și înmormântate osemintele acestuia, iar sufletul se va odihni într-o altă “primăvară”.

Spațiul epic îmbină planul real cu cel simbolic: **muntele**, situat în apropierea cerului și presupune ascensiune, sacralitate, arhaic și **valea** ca spațiu degradant ce simbolizează coborâre, profan, modern. În acest spațiu, **râpa** în care coboară Gheorghiță în noaptea priveghiului, devine o gură a Infernului.

Romanul are **șaisprezece** capitole. **Expozițiunea** este amplă, necesară prezentării timpului, spațiului și personajelor. Gospodăria Lipanilor, sosirea lui Mitrea argatul, pregătirile pentru iarnă, alcătuiesc un plan al expozițiunii. Celălalt plan este centrat asupra Vitoriei, care face drumuri în cercul satului între preotul Daniil Milieș și baba Maranda, vrăjitoarea.

Intriga este marcată de întârzierea nejustificată a bărbatului și decizia Vitoriei de a începe căutările. Venirea lui Gheorghiță acasă în prag de iarnă o determină să-l trimită pe el, dar ezitarea flăcăului o face să se răzgândească.

Desfășurarea acțiunii prezintă pregătirile de plecare și urmărește drumul nevestei și al feciorului, în căutarea celui dispărut. Visul cel rău nu îi dă pace, așa că drumul pe care trebuie să pornească este deja gândit ca o călătorie în lumea morții: “dac-a intrat el pe celălalt tărâm, oi intra și eu după dânsul”. După cele douăsprezece vineri de post și după închinarea la icoana Sf. Ana, Vitoria pleacă în căutarea lui Nechifor, când trecuseră deja șaptezeci și trei de zile de absență a acestuia. Mama și fiul străbat drumul spre Dorna însoțiți inițial de negustorul David din Călugăreni, ajung la Fărcașa pe ninsoare și viscol și află de la moș Pricop că în toamnă potcovise calul unui bărbat cu căciulă brumărie. Participă conform tradiției la evenimentele care îi ies în cale (botezul de la Borca, nunta de la Cruci), sperând că în adunările acelea s-ar putea găsi ceva care să-i ofere indicii despre Nechifor. La Vatra Dornei, slujbașul neamț de la “canțelarie” găsește în registru tranzacția de oi făcută de Nechifor și îi oferă femeii informațiile care îi îndreaptă pașii la vale, spre Neagra. La Suha, la cârciuma lui Iorgu Vasiliu, semnele dispar, căci acolo nu mai apare cel căutat. Vitoria are acum certitudinea că drumul lui s-a frânt între Suha și Sabasa. Ajutată de nevasta hangiuului, Vitoria îi întâlnește pe ucigași: Calistrat Bogza și Ilie Cuțui, în fața cărora joacă rolul soției îngrijorate, care apelează la ei ca la niște prieteni. Dă, mai apoi, de urma câinelui credincios, Lupu, care îi conduce – pe mamă și fiu – la râpa în care zac osemintele lui Nechifor. Cercetările asupra crimei comise printr-o lovitură de baltă intră în seama autorităților, iar Vitoria stă în umbra subprefectului Anastase Balmez și adresează vinovaților aluzii incriminatorii.

Capitolul final concentrează **punctul culminant** și **deznodământul**. La praznic, Bogza și Cuțui, aduși la exasperare de jocul Vitoriei, cedează nervos și sunt demascați. Gheorghiță dovedește că poate folosi baltă și intră în rândul maturilor.

Există în roman **trei drumuri: cel făcut de Nechifor** care se frânge sub Crucea Talienilor de unde călătoria pământească se transformă într-o mare călătorie cosmică; **al Vitoriei** și **cel făcut de**

Gheorghită, echivalentul unei călătorii inițiatice. Dacă pe Gheorghită îl **inițiază în viață**, responsabilizându-l și maturizându-l prin actul justițiar pe care el îl înfătuiește, pe Vitoria o **inițiază în moarte**: coboară odată cu soțul ei în Infern, de unde se întoarce vindecată de ură și de jale. Se împacă pentru totdeauna cu sine, acceptă moartea, deci și realitatea. “Descoperind adevărul, Vitoria verifică, implicit, armonia lumii: află ceva mai mult decât pe făptuitorii omorului, și anume că lumea are o coerență pe care moartea lui Lipan n-a distrus-o” (Nicolae Manolescu).

VII. Semnificația numelor personajelor este foarte importantă pentru înțelegerea sensurilor profunde ale romanului. Provenit din latinescul *victor* (“victorie”, “biruință”), numele eroinei redă statutul ei în raport cu **prejudecățile lumii**, în raport **cu moartea** și chiar în raport **cu sine**. Marele dispărut poartă un supranume atribuit în mitologia greacă lui Zeus și unor divinități: Nikephoros (“purtător de biruință”) este triumfător asupra morții, pentru că supraviețuiește prin iubire și prin integrarea în Marele Tot. Gheorghită, numele diminutivat al sfântului care a ucis balaurul, moștenește numele adevărat al tatălui său, acel nume de taină pe care îl rostea uneori Vitoria și pe care îl strigă cu disperare în momentul coborârii în râpa morții.

VIII. Concluzia

Romanul „**Baltagul**” este unul tradițional, pentru că recompune imaginea unei societăți arhaice, păstrătoare a unor tradiții care au supraviețuit în vârful muntelui, însă prin complexitate, și prin semnificații depășește granițele tradiționalului și intră în categoria romanului mitic.

Baltagul
de Mihail Sadoveanu
- caracterizarea personajului -

I. Încadrare în context

Romanul „**Baltagul**”, apărut în 1930, face parte din a doua etapă a creației sadoveniene și este o capodoperă.

II. Încadrare într-o categorie (roman realist-mitic)

Opera se încadrează în specia literară a **romanului** prin întinderea mare, numărul mare de personaje, conflictele puternice și acțiunea desfășurată pe mai multe planuri narative. **Realismul** scrierii este identificat în plasarea acțiunii cu exactitate în timp și spațiu, lipsa idealizării personajelor, realizarea acestora în funcție de mediul în care trăiesc, tematica abordată și obiectivitatea perspectivei narative.

În romanul lui Sadoveanu se împletesc cel puțin trei mituri fundamentale: cel al **nuntirii cosmice** din balada Miorița; al doilea – cel al odiseei zeiței Isis plecată în **marea călătorie** a recompunerii trupului dezmembrat al lui Osiris iar al treilea – cel al **coborârii în Infern** a lui Orfeu. Aceștia li se adaugă **mitul soarelui**, semn al purității, al sincerității și căldurii sufletești și **mitul crengii de aur**, identificat în ultima parte a romanului, când Gheorghită îl lovește pe Bogza cu baltagul său.

III. Statutul social, moral și psihologic al personajului/Trăsăturile personajului

În căutarea păstorului ucis va pleca **soția** acestuia, Vitoria Lipan, **țărancă** din Măgura Tarcăului. **Mamă** a doi copii mari, femeia își asumă **condiția de văduvă**, pentru că în călătoria de căutare pleacă numai când, în sufletul său, e convinsă că Lipan nu mai este printre vii. Eroina se conturează ca **personaj principal**, fiind surprinsă în câteva ipostaze: **locuitoare** a satului Măgura Tarcăului; **țărancă** ce împărtășește destinul tuturor țăranilor; **gospodină**, stăpână a universului casnic, **mamă** și **soție**.

Ca **locuitoare a satului**, Vitoria se supune tradițiilor pe care le respectă. Pentru aflarea de vești despre soțul său, plecat să cumpere oi și neîntors la vremea convenită, munteanca face rugăciuni la Maica Domnului, ține post negru douăsprezece vineri, se închină la Sfânta Ana de la mănăstirea Bistrița. Nu uită să treacă și pe la vrăjitoarea satului, nu pentru că ar fi crezut în cele spuse de aceasta, ci pentru a respecta obiceiul.

Ca orice **țărancă**, este **superstițioasă**, crede în vise și în semne pe care poate să le “citească”, deși nu știe carte; visul în care îi apare Nechifor, trecând o apă neagră, cu fața întoarsă de la dânsa, este o dovadă că acestuia i s-a întâmplat ceva rău; cocoșul care cântă cu pliscul îndreptat spre poartă este semn că cineva va pleca din casă.

Ca și **gospodină**, este stăpâna universului casnic; robotește în casă, în curte, este harnică și pricepută, își ține în ordine gospodăria. Este prevăzătoare, căci își duce banii la loc sigur, la preotul satului.

Altfel se dezvăluie Vitoria în **ipostaza de mamă**. Pare aspră cu cei doi copii, îi ceartă mânioasă, mai ales pe fată. Îi învață să trăiască după legile satului în care vor continua să viețuiască, să respecte datinile. Minodorei îi interzice să poarte bluză, să-și schimbe pieptănătura, să danseze ”valț”, amenințând-o cu vorbe grele: ”...nu vă mai place catrința și cămeșa, și vă ung la inimă lăutarii când cântă câte-un valț nemțesc. Îți arăt eu coc, valț și bluză, ardă-te para focului să te ardă”. Altul este comportamentul față de Gheorghită, feciorul ce îi amintește de Lipan. Îl privește cu îngăduință, îl ia tovarăș de drum, inițiindu-l pentru a-și putea ocupa locul cuvenit în familie, după moartea lui Nechifor.

Dar sufletul muntencei se arată în toată frumusețea lui în **ipostaza de soție**. Din această perspectivă privit, ”Baltagul” poate fi considerat un roman de dragoste, căci dragostea pentru bărbatul ursit o determină să plece în căutarea lui. Legătura dintre cei doi este deosebit de puternică și după moarte, Vitoria simțindu-se inițiată în drumul său de spiritul lui Lipan.

IV. Două componente de structură/limbaj semnificative pentru construcția personajului (conflictul/mijloace/procedee de caracterizare a personajului)

Naratorul o descrie, în **mod direct**, ca fiind o femeie frumoasă, deși nu mai era tânără: ”...ochii ei căprii, în care parcă se răsfrângea lumina castanie a părului, acei ochi aprigi și încă tineri căutau zări necunoscute. (...) avea o frumusețe neobișnuită în privire”.

Femeia își dă seama de mersul lucrurilor, observă, se interesează, judecă, dar pentru a nu-i supăra pe unii dintre interlocutori, se **autocaracterizează** ”ca o minte slabă”, deși știe că are dreptate. Altădată se minunează de cât de **răbdătoare** și de **puternică** a fost în timpul acesta. Se autocompătimește, numindu-se ”cea mai necăjită și mai amărâtă din lumea asta”.

Despre Vitoria, **cei ce o cunosc** au păreri diverse. Pentru Gheorghită, este ”fărmăcătoare” sau ”vrăjitoare”: ”...dacă-i într-adevăr vrăjitoare, eu mănânc și ea prinde puteri”. Subprefectul Anastase Balmez o consideră ”vicleană și ascunsă”, slujbașul de la primărie o privește curios, minunându-se de așa ”muiere ciudată”, alt funcționar o numește ”disperată”, în timp ce pentru Maria Vasiliu este ”o dragă prietenă”.

Întâmplările prin care trece și faptele săvârșite se constituie în **mijloace de caracterizare indirectă**, scoțând în evidență calitățile eroinei, dintre care primează **voința aprigă** și **tenacitatea** puse în slujba aflării adevărului. Întâlnirea cu negustorul David o arată **destoinică** și cu **spirit practic**; felul în care își conduce gospodăria subliniază **pricepere** și **hărnicie**; părăsirea satului denotă **îndrăzneală**, mai ales că va pătrunde într-o lume nouă, străină pentru ea, surprinzătoare chiar,

o lume căreia i se adaptează. Popasurile în diferite locuri subliniază **răbdarea** și **perseverența** femeii, ce nu pare să obosească până nu-și atinge scopul.

Nevasta oierului ucis **se comportă** în funcție de împrejurări și de oamenii pe care îi întâlnește și îi cunoaște. Astfel, comportamentul în fața negustorului David relevă **hotărârea** femeii care știe ce vrea și o anume **siguranță**. Față de ucigașii știuți, dar încă nedovediți, Vitoria simte o **ură pătimasă**, crezând cu tărie că moartea trebuie plătită cu moarte: ”...doresc să-l văd zbatându-se cum s-a zbatut omul meu în răpă. Dacă-aș putea să-l lovesc și eu cu același baltă, în locul în care l-a pălit el pe Nechifor, m-aș simți mai ușurată.”

În drumul făcut, femeia din Măgura Tarcăului **intră în relații felurite cu celelalte personaje**, relații ce scot în evidență alte trăsături ale muntencei. De pildă, **cele cu autoritățile sunt oficiale** și arată **neîncrederea** ei în oamenii legii, care nu pot avea interes deosebit în aflarea ucigașilor, pentru că cel ucis era, pentru ei, doar un caz. **Relațiile cu ucigașii sunt încordate**, punând în lumină **capacitatea de stăpânire** a Vitoriei și răbdarea ei în așteptarea momentului prielnic dezvăluirii adevărului; **cu cei care au ajutat-o se află în relații cordiale**, ce-i subliniază **bunătatea** și **omenia**.

V. Concluzia

Vitoria Lipan este un personaj puternic, hotărât, tenace, voluntar, pătimas, ”o femeie între bărbați” sau este o Isis, păstrătoare a focului sacru al căminului, devotată soțului în a cărei căutare pleacă, pentru a oferi odihnă osemintelor celui ucis, ca ultim semn al iubirii.

Enigma Otiliei
de George Călinescu
-roman realist balzacian, interbelic-
- tema și viziunea despre lume -

I. Încadrare în context

Opera literară „**Enigma Otiliei**”, apărută în 1938 este un roman realist, obiectiv, de tip balzacian, cu elemente moderniste, aparținând prozei interbelice.

II. Încadrare într-o categorie

Romanul este o specie epică în proză, de mari dimensiuni, cu personaje numeroase, cu o acțiune complexă desfășurată pe mai multe planuri și care oferă o imagine amplă și profundă a vieții. „*Enigma Otiliei*” este un roman social și citadin. Este **roman realist de tip balzacian** prin: „Atenta observației a socialului, zugrăvirea unor caractere bine individualizate, gustul detaliului, observarea umanității sub latura morală, fresca Bucureștiului de dinaintea Primului Război Mondial, narațiunea la persoana a III-a și menținerea naratorului omniscient,” (Gheorghe Glodeanu).

III. Viziunea despre lume

Viziunea despre lume a scriitorului realist se reflectă în romanul „**Enigma Otiliei**” în temă, structura simetrică, circulară, specificul secvențelor descriptive, realizarea personajelor. Societatea românească de la începutul secolului al XX-lea este prezentată detaliat, urmărindu-se mediul familial, universitar, al restaurantelor, al cinematografelelor și al plimbărilor cu trăsura, arhitectura specifică și preocupările oamenilor: căsătoria, cariera, îmbogățirea prin orice mijloace.

IV. Tema

Tema romanului o constituie formarea, maturizarea tânărului Felix Sima, care, înainte de a-și face o carieră, trăiește experiența iubirii și a relațiilor de familie. Din acest punct de vedere, opera este un **bildungsroman**. Acestei teme i se adaugă tema moștenirii.

V. Structură/compoziție

Semnificația titlului

Titlul inițial, „**Părinții Otiliei**”, reflecta ideea balzaciană a paternității și a fost schimbat în „**Enigma Otiliei**”, accentuându-se misterul care o învăluie pe protagonista romanului. Otilia devine, astfel, enigma feminității dintotdeauna și de pretutindeni.

Romanul, alcătuit din 20 de capitole, este construit pe **mai multe planuri narative**. Un plan urmărește lupta dusă de clanul Tulea pentru obținerea moștenirii lui moș Costache Giurgiuveanu și înlăturarea Otiliei Mărculescu. **Al doilea plan** prezintă destinul tânărului Felix Sima care vine la București pentru a studia Medicina, locuiește în casa tutorelui său, Costache Giurgiuveanu și trăiește iubirea adolescentină pentru Otilia.

Perspectiva narativă: Întâmplările din roman sunt relatate la persoana a III-a, viziunea „dindărat” presupunând un narator obiectiv, detașat, care nu se implică în faptele prezentate. Naratorul se ascunde, totuși, în spatele diverselor măști, precum cea a lui Felix Sima, dovadă și limbajul uniformizat.

Conflictul romanului se bazează pe relațiile dintre două familii înrudite. Un prim conflict este iscat în jurul averii lui moș Costache, iar al doilea destramă familia Tulea. Conflictul erotic privește rivalitatea adolescentului Felix și a maturului Pascalopol pentru mâna Otiliei.

Raportul incipit - final

Simetria incipitului cu finalul se realizează prin descrierea străzii și a casei lui moș Costache, din perspectiva lui Felix, intrusul/străinul din familia Giurgiuveanu, în momente diferite ale existenței sale, în adolescență și aproximativ zece ani mai târziu: ”după război”. Simetria este susținută și de replica pe care moș Costache i-o adresează lui Felix, în momentul în care tânărul apare în poarta casei sale și pe care doctorul Sima de mai târziu și-o amintește în finalul romanului: ”Aici nu stă nimeni”.

Momentele subiectului

Expozițiunea este realizată în metoda realist-balzaciană: situarea exactă a acțiunii în timp și spațiu, descrierea străzii în manieră realistă și notarea detaliului semnificativ.

Intriga se dezvoltă pe două planuri care se întrepătrund: pe de o parte, în carte este prezentată istoria moștenirii lui Costache Giurgiuveanu, iar pe de altă parte, romanul are în centru destinul tânărului Felix Sima, maturizarea lui.

Acțiunea romanului începe cu venirea tânărului Felix, orfan, absolvent al Liceului Internat din Iași, la București, în casa unchiului și tutorelui său legal, pentru a urma Facultatea de Medicină. Costache Giurgiuveanu o crește în casa lui pe Otilia Mărculescu, fiica sa vitregă, cu intenția de a o înfia, însă amână acest lucru din cauza surorii lui, Aglae. Pătruns în locuință, Felix îl cunoaște pe unchiul său, un omuleț straniu care se teme de străini, pe verișoara Otilia și asistă la o scenă de familie: jocul de table.

Bătrânul avar, proprietar de imobile, restaurante, acțiuni, speră să trăiască mult și nu pune în practică niciun proiect privitor la asigurarea viitorului Otiliei, pentru a nu cheltui. Clanul Tulea urmărește averea lui, plan dejucat de eventuala înfiere a Otiliei. Deși amână înfierea ei, el încearcă totuși să pună în aplicare niște planuri pentru a o proteja pe Otilia, construindu-i o casă cu materiale provenite din demolări. Proiectele lui moș Costache nu se realizează, deoarece, din cauza efortului depus la transportarea materialelor, acesta este lovit de o criză de apoplexie, ocazie cu care familia Tulea ocupă casa militărește, în așteptarea morții bătrânului și a obținerii moștenirii, însă îngrijirile lui Felix, ale Otiliei și ale lui Pascalopol, determină însănătoșirea acestuia.

Într-un final, moartea lui moș Costache este provocată de Stănică Rațiu, ginerele Aglaei, care urmărește să parvină și îi fură avarului banii de sub saltea, moment ce marchează **punctul culminant** al acțiunii. **Deznodământul** romanului înfățișează plecarea Otiliei la Paris, împreună cu Pascalopol, realizarea profesională a lui Felix și întâlnirea acestuia cu Pascalopol, de la care află că i-a redat libertatea Otiliei, ea devenind soția unui conte exotic.

VI. Concluzia

”**Enigma Otiliei**” este un roman realist prin: prezentarea critică a unor aspecte ale societății bucureștene de la începutul secolului al XX-lea, motivul paternității și al moștenirii, structură, specificul secvențelor descriptive, veridicitatea, utilizarea narării la persoana a III-a, însă depășește modelul realismului clasic prin elemente ale modernității.

Enigma Otiliei
de George Călinescu
- caracterizarea personajului -

I. Încadrare în context

Opera literară „*Enigma Otiliei*”, apărută în 1938 este un roman realist, obiectiv, de tip balzacian, cu elemente moderniste, aparținând prozei interbelice.

II. Încadrare într-o categorie

Romanul este o specie epică în proză, de mari dimensiuni, cu personaje numeroase, cu o acțiune complexă desfășurată pe mai multe planuri și care oferă o imagine amplă și profundă a vieții. „*Enigma Otiliei*” este un roman social și citadin. Este **roman realist de tip balzacian** prin: „Atenta observației a socialului, zugrăvirea unor caractere bine individualizate, gustul detaliului, observarea umanității sub latura morală, fresca Bucureștiului de dinaintea Primului Război Mondial, narațiunea la persoana a III-a și menținerea naratorului omniscient.” (Gheorghe Glodeanu)

III. Tipologia personajelor

Fiecare personaj al romanului este dominat de o trăsătură de caracter puternică, definindu-l în esența sa morală: Costache Giurgiuveanu este tipul avarului; Otilia Mărculescu este tipul femeii enigmatice; Felix Sima – ambițiosul - este definit de autor ca „*martor și actor*”; Stănică Rațiu este tipul parvenitului, al arivistului; Aglae Tulea este „*baba absolută, fără cusur în rău*”; Aurica Tulea este tipul fetei bătrâne; Simion Tulea este tipul maniacului; Titi Tulea este tipul retardatului, în timp ce Pascalopol îl întruchipează pe aristocratul rafinat.

IV. Statutul social, moral și psihologic al personajului.

Otilia Mărculescu, **personajul eponim** al romanului, este **cel mai modern personaj** al romanului atât prin tehnicile de realizare, cât și prin problematica sa existențială, reprezentând drama feminității. Fascinantă și imprevizibilă, Otilia se diferențiază de celelalte personaje feminine din literatura română prin aceea că ea se află permanent într-un proces dinamic, în continuă devenire.

Studentă la Conservator, înzestrată cu **un temperament de artistă**, Otilia reprezintă **tipul cochetei**, dar întruchipează, în egală măsură, **misterul feminin**: studiază cu plăcere pianul, citește cărți și reviste franțuzești și este indiferentă în ceea ce privește averea lui moș Costache. Ea este **fiica adoptivă a lui moș Costache**, dar are **un statut incert** din cauza avariției acestuia și a respingerii de către clanul Tulea, pentru care este o rivală la moștenire. **Personalitate în formare**, copil și femeie, cu un comportament derutant, Otilia întruchipează **un ideal de feminitate** atât pentru tânărul Felix, care visează să o ia de soție, cât și pentru maturul Pascalopol.

V. Trăsătura principală a personajului

Este dificil de fixat o anumită trăsătură a Otiliei, fiindcă elementul care îi definește cel mai bine personalitatea îl reprezintă **ambiguitatea, misterul feminității**. Ilustrative în acest sens devin nenumăratele secvențe din roman în care Otilia apare alături de Felix. Una dintre aceste secvențe este aceea în care Felix îi mărturisește Otiliei că o iubește, prin intermediul unei scrisori. Fata nu reacționează în niciun fel la declarația de dragoste a lui Felix și, într-un gest de exaltare nebunească, tânărul fuge de acasă. Otilia îl caută peste tot cu trăsura, iar când îl găsește în parc așezat pe o bancă încărcată de zăpadă, comportamentul ei este la fel de neclar și de misterios ca întotdeauna, lăsând în sufletul lui Felix nedumerire și dezamăgire: "Ce copil ești! Ți-am citit scrisoarea, dar am uitat, știi că sunt o zăpăcită. De ce să fugi? Ți-am spus eu că nu te iubesc? Felix tresări deodată înfocat. /— Otilia, e adevărat? Mă iubești?/ - Ei, ei, nu ți-a spus nimeni că te urăște. / Felix fu iar dezamăgit."

Ultima întâlnire dintre Felix și Otilia, înaintea plecării ei din țară împreună cu Pascalopol evidențiază misterul care definește personalitatea eroinei. Tânăra percepe iubirea în felul aventuros al artistului, cu dăruire și libertate absolute, în timp ce Felix are despre dragoste păreri romantice, el fiind gata să aștepte oricât în virtutea promisiunii că, la un moment dat, se va căsători cu Otilia. Dându-și seama de această diferență, dar și de faptul că ar putea reprezenta o piedică în calea realizării profesionale a lui Felix, Otilia îl părăsește pe tânăr și alege siguranța căsătoriei cu Pascalopol.

Cel care intuiește adevărata dimensiune a personalității Otiliei este Weissmann, prietenul lui Felix, care, la un moment dat, dintr-o discuție cu acesta, afirmă: "Orice femeie care iubește un bărbat fuge de el, ca să rămână în amintirea lui ca o apariție luminoasă. Domnișoara Otilia trebuie să fie o fată inteligentă. După câte mi-ai spus, înțeleg că te iubește".

VI. Două componente de structură/limbaj semnificative pentru construcția personajului (conflictul/mijloace/procedee de caracterizare a personajului)

Conflictul romanului se bazează pe relațiile dintre două familii înrudite. Un prim conflict este iscat în jurul averii lui moș Costache, iar al doilea destramă familia Tulea. Conflictul erotic privește rivalitatea adolescentului Felix și a maturului Pascalopol pentru mâna Otiliei.

Întâiul **portret fizic** al Otiliei este realizat din perspectiva lui Felix, prin **caracterizare directă**, atunci când intră pentru prima dată în casa tutorelui său: "*Felix privi spre capătul scării ca spre un cer deschis și văzu în apropierea lui Hermes cel vopsit cafeniu, un cap prelung și tânăr de fată, încărcat cu bucle, căzând pe umeri. Fata părea să aibă optsprezece-nouăsprezece ani. Fața măslinie, cu nasul mic și ochii foarte albaștri, oase delicate de ogar.*" Felix conturează portretul Otiliei și la maturitate, așa cum o vede în fotografia pe care i-o arată Pascalopol: „*cu linii fine, foarte picante, gen actriță întreținută....un aer de platitudine feminină stingea totul*".

Prin **autocaracterizare**, personajul își dezvăluie propria personalitate: „*Sunt foarte capricioasă, vreau să fiu liberă!...Eu am un temperament nefericit: mă plictisesc repede, sufăr când sunt contrariată*”.

Cel mai controversat personaj al romanului, Otilia apare în opinia celorlalte personaje, care emit în mod diferit mai multe puncte de vedere asupra sa, stârnind, totodată, contradicții surprinzătoare. Astfel se valorifică *tehnica pluriperspectivismului* sau a *reflectării poliedrice*, aceasta constituind tot o modalitate a caracterizării directe. Așadar, Felix vede în Otilia „*o fată admirabilă, atrăgătoare, cultă, talentată, o fată superioară pe care n-o înțeleg*”. Pascalopol o privește pe Otilia ca pe o femeie în devenire, cu care are răbdare, dar față de care nu distinge însă „*ce e patern și ce e viril în dragostea lui pentru ea*”; „*o mare ștrengăriță cu un temperament de artistă*”; „*pentru mine e o enigmă*„. Stănică - „*deșteaptă fată, știu că se descurcă în viață*”. Aglae o consideră „*o stricată făcută pentru a distra băieții de familie*”, „*o zănatică, o dezământată*”, iar Aurica o urăște pentru că are succes la bărbați. Moș Costache o iubește pe „*Otilica*”, „*pe fe-fetița mea*”, el fiind „*papa*”, care primește de la ea un strop de tinerețe, lumină și vioiciune.

Trăsăturile morale ale Otiliei se desprind din **caracterizarea indirectă**, conturată cu ajutorul faptelor, gândurilor, limbajului sau al relațiilor cu alte personaje. Otilia este un personaj complex, cu un caracter derutant, fiind capabilă de emoții puternice, apoi trecând brusc de la o stare la alta: este împrăștiată și visătoare, deseori dovedind luciditate și calm. Este un amestec ciudat de atitudine copilăroasă și maturitate în același timp.

Descrierea odăii protagonistei valorifică două motive literare frecvente în creația lui Călinescu, și anume: motivul **oglinzilor** și cel al **sertarelor**, devenind o modalitate indirectă de caracterizare, întrucât oglinzile mobile sugerează diferite ipostaze sau laturi ale caracterului, iar sertarele deschise în diferite grade sunt în concordanță cu gradul în care Otilia își dezvăluie stările și sentimentele în fața celorlalte personaje. În plus, amalgamul lucrurilor din sertare este în concordanță cu amestecul de stări și sentimente și cu dezordinea din gândurile și atitudinile ei.

VII. Concluzia

Otilia reprezintă femeia fascinantă, enigmatică, un simbol al eternului feminin.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război
de Camil Petrescu
-roman modern, subiectiv, de analiză psihologică, al experienței,
interbelic-
- tema și viziunea despre lume -

I. Încadrare în context

Romanul „**Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război**” a apărut în anul 1930.

II. Încadrare în categorie

Romanul **modern** promovat de Camil Petrescu impune un nou univers epic, o altă perspectivă narativă și un nou tip de personaj, o conștiință lucidă, analitică, intelectualul, inadaptatul superior.

Romanul camilpetrescian este **psihologic** prin temă, conflict (interior), protagonist (o conștiință problematizantă) și prin utilizarea unor tehnici moderne ale analizei psihologice (introspecție, monolog interior, fluxul conștiinței).

„**Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război**” este un roman modern de tip **subiectiv**, deoarece are drept caracteristici: unicitatea perspectivei narative, timpul prezent și cel subiectiv, fluxul conștiinței, memoria afectivă, nararea la persoana I, luciditatea autoanalizei, anticalofilismul (împotriva scrisului frumos) dar și autenticitatea.

III. Viziunea despre lume a scriitorului, transferată personajului-narator, Ștefan Gheorghidiu, este viziunea unui spirit reflexiv, cu preocupări filosofice și literare.

„Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Din mine însumi, eu nu pot ieși... Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.”

IV. Temele romanului

Textul narativ se compune din două părți precizate în titlu, care indică temele romanului și, în același timp, cele două experiențe fundamentale de cunoaștere trăite de protagonist: dragostea și războiul.

V. Structură/compoziție

Perspectiva narativă: romanul este scris la persoana I, sub forma unei confesiuni a personajului principal, Ștefan Gheorghidiu, care trăiește două experiențe fundamentale: iubirea și războiul. Nararea la persoana întâi, cu focalizare exclusiv internă/viziunea „împreună cu”, presupune existența unui narator implicat.

Titlul romanului indică temele acestuia și poate fi considerat o metaforă a timpului psihologic, a modului în care timpul obiectiv și evenimentele exterioare sunt asimilate în prezentul conștiinței.

Substantivul *noapte* exprimă trăirea în conștiință și abolirea (înlăturarea) principiului cronologic, deoarece *noaptea reținerii* presupune dilatări și comprimări temporale.

Cuvintele *ultima* și *întâia* sunt frontierele temporale ale unor epoci diferite fundamental prin viziune și trăire. *Noaptea conștiinței* e legătura dintre cele două părți ale romanului dată de trăirea în conștiință, de timpul psihologic.

Timpul narării – timpul narat. Primul capitol pune în evidență cele două planuri temporale din discursul narativ: timpul narării, timpul cronologic (prezentul frontului) și timpul narat, timpul psihologic (trecutul poveștii de iubire).

Romanul debutează printr-un artificiu compozițional: acțiunea primului capitol, *La Piatra Craiului în munte*, este posterioară întâmplărilor relatate în restul Cărții I.

Chiar dacă este vorba despre un roman modern, în **incipit** sunt fixate cu precizie realistă coordonatele spațio-temporale: „În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luasem parte, cu un regiment de infanterie din capitală, la fortificarea Văii Prahovei, între Bușteni și Predeal.”

Protagonistul și, în același timp, naratorul întâmplărilor din roman, Ștefan Gheorghidiu, este concentrat pe Valea Prahovei și aflat în așteptarea intrării României în Primul Război Mondial. La popota ofițerilor el asistă la o discuție despre dragoste și fidelitate, pornind de la un fapt divers citit în presă: un bărbat care și-a ucis soția infidelă fusese achitat la tribunal. Această discuție declanșează memoria afectivă a protagonistului, trezindu-i amintiri legate de cei doi ani și jumătate de căsnicie cu Ela.

Dacă incipitul este construit în manieră realistă, cu detalii de timp și spațiu, **finalul** deschis lasă loc interpretărilor multiple. Astfel, Gheorghidiu, obosit să mai caute certitudini și să se mai îndoiască, se simte detașat de tot ceea ce îl legase de Ela, hotărâște să o părăsească și să-i lase „tot trecutul”.

În romanul lui Camil Petrescu există un **conflict interior** și se produce în conștiința personajului-narator, Ștefan Gheorghidiu, care trăiește stări și sentimente contradictorii în ceea ce o privește pe soția sa Ela.

Romanul este alcătuit din **două părți**: prima parte (6 capitole) prezintă experiența amară a unei iubiri eșuate; cea de-a doua parte (7 capitole) este rodul experienței tragice a războiului, consemnată inițial sub formă de jurnal de front.

Subiectul: Romanul începe cu capitolul „*La Piatra Craiului, în munte*” și îl prezintă pe Ștefan Gheorghidiu concentrat în linia Carpaților, pe Valea Prahovei, ironizând sistemul fortificațiilor înaintea Primului Război Mondial. La popota ofițerilor are loc o discuție despre un bărbat din înalta societate care și-a ucis soția necredincioasă și a fost achitat de Curtea de Jurați din

București. Dialogul reprezintă un simplu pretext pentru a aduce în discuție tema iubirii și punerea în prim-plan a crizei prin care trecea sublocotenentul Gheorghidiu.

În capitolul al doilea, „*Diagonalele unui testament*”, începe prezentarea relației dintre Gheorghidiu și Ela, „*cea mai frumoasă studentă de la Litere*”. Student la Filozofie, el este măgulit de iubirea fetei. Căsătoria lor a decurs în condiții bune atâta timp cât cei doi au dus o existență modestă. După ce Ștefan a primit o moștenire neașteptată de la unchiul său, Tache, viața cuplului s-a schimbat. Ela a început să fie preocupată de lux și de întâlniri mondene și, cu ocazia unei excursii la Odobești, s-a declanșat criza de gelozie a lui Ștefan. Așezarea Elei lângă G, un avocat din lumea mondenă, gesturile familiare, flirtul, plimbările cu mașina, sunt întâmplări care-i provoacă eroului o mare suferință și-l determină să se îndoiască de fidelitatea ei. Ștefan îi reproșează Elei comportamentul, între ei intervenind o tensiune nefirească și o vreme nu-și mai vorbesc. Apoi se împacă și petrec o lună de vis la Constanța. Fiind concentrat la Azuga, Ștefan se întoarce într-o noapte acasă, dar nu o găsește pe Ela, aceasta venind abia dimineața. Ștefan îi propune să divorțeze și Ela acceptă, dar după un timp cei doi se revăd și Ștefan aranjează ca Ela să-și petreacă vara la Câmpulung. Aceasta îi destănuie soțului îngrijorarea pentru situația ei materială, cerându-i să-i treacă pe numele ei o parte din banii de la bancă. Ștefan îl vede întâmplător în oraș pe G. și își dă seama că acesta venise pentru soția sa. Vrea să-i urmărească și să se răzbune, dar un colonel îl recunoaște și-l obligă să meargă împreună la regiment. Pe drum, Ștefan îl iscodește și acesta îi povestește multe întâmplări legate de avocatul Gregoriade, din care Ștefan se convinge că a fost înșelat cu adevărat și că biletul pe care el l-a descoperit întâmplător în legătură cu noaptea în care Ela lipsise de acasă fusese un fals.

A doua parte a romanului prezintă jurnalul de campanie al lui Gheorghidiu, în care sunt prezentate întâmplări reale din război. Sublocotenentul Gheorghidiu descoperă în război o realitate dură, pe care nici n-o bănuia: frig, ordine contradictorii, iminența morții. Pentru el războiul reprezintă o altă existență, pe care o trăiește cu toată luciditatea. Măcel, explozii năucitoare, ploaie de obuze și permanenta teroare a morții sunt evocate într-unul dintre cele mai dramatice capitole ale romanului, intitulat „*Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*”, care consemnează retragerea armatei în fața inamicului, o experiență cutremurătoare, care îl vindecă pe Gheorghidiu de rănile iubirii. Drama colectivă a războiului anulează drama personală, a iubirii. Războiul este demitizat și prezentat așa cum se reflectă în conștiința combatantului: monstros și absurd. Camil Petrescu mărturește că nu descrie nicio luptă, ci viața interioară a individului confruntat cu frigul, foamea, frica de moarte, sentimentul de sfârșit de lume, dispariția oricărei urme de umanitate: „*nu mai e nimic omenesc în noi*”. Rănit pe front și internat în spital la București, Gheorghidiu o întâlnește pe Ela și constată că

acum i-a devenit indiferentă. Fără regrete hotărâște să se despartă de ea, dăruindu-i casele de la Constanța, banii și alte obiecte de preț, „*adică tot trecutul*”.

VI. Concluzia

„**Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război**” este un roman modern, psihologic, având drept caracteristici: unicitatea perspectivei narative, timpul prezent și subiectiv, memoria afectivă, narațiunea la persoana I, autenticitatea trăirii și stilul anticalofil.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu

- caracterizarea personajului -

I. Încadrare în context

Romanul „**Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război**” a apărut în anul 1930.

II. Încadrare în categorie

Romanul **modern** promovat de Camil Petrescu impune un nou univers epic, o altă perspectivă narativă și un nou tip de personaj, o conștiință lucidă, analitică, intelectualul, inadaptatul superior.

Romanul camilpetrescian este **psihologic** prin temă, conflict (interior), protagonist (o conștiință problematizantă) și prin utilizarea unor tehnici moderne ale analizei psihologice (introspecție, monolog interior, fluxul conștiinței).

„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” este un roman modern de tip **subiectiv**, deoarece are drept caracteristici: unicitatea perspectivei narative, timpul prezent și cel subiectiv, fluxul conștiinței, memoria afectivă, nararea la persoana I, luciditatea autoanalizei, anticalofilismul (împotriva scrisului frumos) dar și autenticitatea.

III. Statutul social, moral și psihologic al personajului

Personajul principal, Ștefan Gheorghidiu, reprezintă **tipul intelectualului lucid, inadaptatul superior**, care trăiește **drama îndrăgostitului de absolut** și nu-și găsește locul într-o societate dominată de mediocritate și de imoralitate.

Student la Filosofie, Ștefan Gheorghidiu este un intelectual care trăiește în lumea ideilor, a cărților și are impresia că s-a izolat de realitatea materială, însă tocmai această realitate imediată produce destrămarea cuplului pe care îl formează cu Ela.

IV. Trăsătura personajului

Principala trăsătură de caracter a protagonistului este **orgoliul**. Ilustrativă în acest sens este mărturisirea lui Gheorghidiu în ceea ce privește felul în care ia naștere iubirea lui pentru Ela: ”Iubești întâi din milă, din îndatorire, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită”, dar, la o autoanaliză lucidă, naratorul recunoaște că sentimentele sale sunt generate, mai ales, de orgoliu: ”Începusem totuși să fiu măgulit de admirația pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimăș iubit de una dintre cele mai frumoase studente, și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri.”

O secvență narativă semnificativă pentru a ilustra orgoliul personajului este aceea a mesei în familie din casa bătrânului avar, Tache, prilej cu care acesta din urmă hotărăște să-i lase cea mai mare parte din avere lui Ștefan. Astfel, de Sf. Dumitru, Ela și Ștefan sunt invitați la masă de unchiul Tache, unde celălalt unchi, Nae Gheorghidiu, ironizează căsătoria din dragoste cu o fată săracă, pe

care i-o reproșează atât lui Ștefan, cât și tatălui său mort, Corneliu, pe care, în plus, îl acuză că nu i-a lăsat vreo moștenire fiului. În încercarea de a-și apăra părintele, căruia nu suportă să i se aducă jigniri în prezența lui, Ștefan izbucnește: ”De cele mai multe ori, părintele, care lasă avere copiilor, le transmite și calitățile prin care a făcut averea: un obraz mai gros, un stomac în stare să digereze și ouă clocite, ceva din slujenia nevestei luate pentru averea ei, neapărat o șiră a spinării flexibilă ca nuiaua. Orice moștenire e, s-ar putea zice, un bloc”.

De fapt, în scena cinei se confruntă două concepții de viață: una condusă de puterea banilor, reprezentată de unchiul Tache și de deputatul Nae Gheorghidiu, și alta în care valorile sunt de ordin spiritual, întruchipată de Ștefan Gheorghidiu și de tatăl său, al cărui model de viață îl urmează. În mod surprinzător însă, unchiul Tache este impresionat de izbucnirea de sinceritate a lui Ștefan și îi lasă acestuia cea mai mare parte a averii, cu toate că discrepanța majoră dintre intelectual și societate se conturează încă de pe acum, discrepanță ce se va accentua odată cu disputa din jurul moștenirii, prin faptul că atât Nae Gheorghidiu, cât și mama și surorile protagonistului îi vor intenta proces pentru a obține o parte cât mai mare din avere. Atitudinea soției care se implică în discuțiile despre bani îl surprinde în mod dureros: ”Aș fi vrut-o mereu feminină, deasupra discuțiilor acestea vulgare”. Dezgustat, Ștefan cedează o parte din avere în favoarea familiei, dar se simte tot mai izolat de lumea meschină și egoistă în mijlocul căreia trăiește, mai ales că își dă seama că nici femeia iubită nu-l înțelege.

Primirea moștenirii are însă efecte într-un plan mult mai profund, întrucât generează criza matrimonială, mai ales că Ela se lasă în voia tentațiilor mondene, iar pe soțul ei începe să- aprecieze ”în funcție de un cod existențial care nu i se potrivește”. (Gheorghe Glodeanu).

Din dorința de a trăi o experiență existențială pe care o consideră definitorie pentru formarea lui ca om, dar și dintr-un **orgoliu exagerat**, Ștefan se înrolează voluntar, motivându-și alegerea: ”N-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lisesc, mai exact să lipsească ea din întregul meu sufletesc. Ar avea față de mine, cei care au fost acolo, o superioritate, care mi se pare inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare.”

V. Două componente de structură/limbaj semnificative pentru construcția personajului (conflictul/mijloace/procedee de caracterizare a personajului)

În romanul lui Camil Petrescu există un **conflict interior** și se produce în conștiința personajului-narator, Ștefan Gheorghidiu, care trăiește stări și sentimente contradictorii în ceea ce o privește pe soția sa Ela.

Prin **introspecție** și **monolog interior**, **tehnici ale analizei psihologice**, Ștefan Gheorghidiu analizează cu luciditate aspecte ale planului interior, din fluxul conștiinței și ale planului exterior. Personajul se confesează ”în primul rând, spre a se clarifica pe sine”, ”ca să înțeleagă cum a fost cu

putință să iubească o femeie până a fi în stare să facă o crimă din cauza ei și, apoi, deodată, aceeași persoană să-i devină indiferentă”. (Ovid S. Crohmălniceanu).

Caracterizarea directă este rar realizată de alte personaje, prin replici scurte, precum aceea pe care i-o adresează Ela lui Ștefan, când soțul îi reproșează comportamentul ei din timpul excursiei la Odobești: ”Ești de o sensibilitate imposibilă” sau ”N-ai spirit practic... Ai să-ți pierzi averea”, îi spune Nae Gheorghidiu.

În acest roman subiectiv, de analiză psihologică, este folosită adesea **autocaracterizarea**, pentru portretul fizic: ”Eram alb ca un om fără globule roșii”; ”Eram înalt și elegant”, moral sau psihologic: ”Lipsit de orice talent, în lumea asta muritoare, fără să cred în Dumnezeu, nu m-aș fi putut realiza - și am încercat-o – decât în dragostea absolută.”

Pentru observarea propriilor trăiri psihice se utilizează procedee specifice romanului psihologic modern precum: **introspecția**: ”Niciodată nu m-am simțit mai descheiat de mine însumi, mai nenorocit.”, **autoanaliza lucidă**: ”Simțeam din zi în zi, departe de femeia mea, că voi muri.”, **monologul interior**, notarea stărilor fiziologice și a senzațiilor organice: ”Nu pot gândi nimic. Creierul parcă mi s-a zemuit, nervii, de atâta încordare, s-au rupt ca niște sfori putrede”, fluxul conștiinței.

Dintre modalitățile de caracterizare a personajului, portretul lui Gheorghidiu este realizat mai ales prin **caracterizarea indirectă**, care se desprinde din fapte, gânduri, limbaj, gesturi, atitudini și relațiile cu celelalte personaje.

VI. Concluzia

Ștefan Gheorghidiu este un inadaptat superior, lucid și hipersensibil, la fel ca majoritatea eroilor lui Camil Petrescu. El încearcă să recompună lumea în funcție de aspirația sa către absolut și are orgoliul de a refuza o realitate care nu i se potrivește, de a renunța la o iubire care nu mai coincide cu imaginea pe care el și-o crease despre sentimentul căruia, într-un anumit moment al existenței sale, ar fi fost gata să-i jertfească totul. Deși în lumea lui Nae Gheorghidiu, a afaceristului Vasilescu Lumânăraru și a mondenului Grigoriade, Ștefan Gheorghidiu pare a fi un învins, în raport cu lumea pură a ideilor, are tăria de a nu accepta compromisul.

Moromeții
de Marin Preda
-roman realist postbelic-
-tema și viziunea despre lume –

I. Încadrare în context

Scriitorul Marin Preda debutează în 1948 cu un volum de nuvele inspirat din universul rural, „Întâlnirea din pământuri”, prin care anticipează romanele ulterioare. Romanul „Moromeții”, apare în două volume, primul în 1955, cel de-al doilea 12 ani mai târziu, în 1967.

II. Încadrare într-o categorie – roman realist postbelic

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative, dezvoltând conflicte puternice. Proza lui Marin Preda se încadrează în **realismul postbelic** (neorealism) și ilustrează sfârșitul romanului doric, „renunțarea parțială la omnisciență”, după cum remarcă Nicolae Manolescu, și nașterea unei obiectivități moderne.

III. Viziunea despre lume

Pentru Marin Preda, literatura și, mai ales romanul, reprezintă reflectarea unor sentimente ale scriitorului în anumite momente ale existenței sale. Întrebat de criticul Eugen Simion într-un interviu ce e adevăr și ce e ficțiune în „Moromeții”, Marin Preda răspunde: „Adevărate sunt sentimentele. Ficțiuni sunt împrejurările”. Viziunea despre lume se conturează în roman prin tematica abordată, prin conflict, prin particularitățile de compoziție, prin evenimentele prezentate și, mai ales, prin perspectiva personajului Ilie Moromete asupra vieții și a întâmplărilor.

IV. Temele romanului

Romanul prezintă **destrămarea** - simbolică pentru gospodăria țărănească tradițională – a **unei familii de țărani** dintr-un sat din Câmpia Dunării, Siliștea-Gumești

O altă temă este **criza comunicării**, absența unei comunicări reale între Ilie Moromete și familia sa. **Tema timpului viclean, nerăbdător, relația dintre individ și istorie nuanțează tema socială.**

Există în primul volum al romanului câteva **secvențe narative** simbolice **pentru tema destrămării familiei.**

Scena cinei pare a surprinde un moment din existența familiei tradiționale, condusă de un tată autoritar, dar „semnele” din text dezvăluie conflictele mocnite. Ilie Moromete domină o familie numeroasă, formată din copii proveniți din căsătorii diferite, învrăjbiți din cauza averii. Așezarea în jurul mesei prefigurează iminenta destrămarea a familiei: „Cei trei frați vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, stăteau dinafara tindei, ca și când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă și să

plece afară”. Catrina este întoarsă spre oalele cu mâncare, semn că ea se ocupă de gospodărie. Ilinca, Tita și Niculae, copiii ei, stau lângă mamă, de cealaltă parte a mesei față de frații lor vitregi, de ura cărora parcă încearcă să se protejeze. Moromete încearcă să păstreze echilibrul în familie, cu autoritate: „Numai Moromete stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pragul celei de-a doua odăi, de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare.”

O altă secvență epică având valoare simbolică este aceea a **tăierii salcâmului**. Ilie Moromete este nevoit să taie salcâmul pentru a achita o parte din datoriile familiei, fără a vinde pământ sau oi. Tăierea salcâmului, duminică în zori, în timp ce în cimitir femeile își plâng morții, prefigurează destrămarea familiei, prăbușirea satului tradițional, risipirea iluziilor lui Moromete: „Grădina, caii, Moromete însuși arătau bicisnici.” Apar ciorile, ca niște semne rău prevestitoare, iar mama, care știe să citească în astfel de lucruri un curs al vremilor viitoare, e frământată de gânduri întunecate.

Lumea lui Moromete se desacralizează. Odată distrus arborele sacru, „axis mundi,” ce stă de veghe la ordinea lumii, a microcosmosului rural și al familiei, haosul se instalează treptat.

IV. Structură, compoziție

Titlul „Moromeții” așază **tema familiei** în centrul romanului, focalizându-se asupra membrilor ei. Această familie este una hibridă, alcătuită din copii proveniți din căsătorii diferite care sunt învrăjbiți din cauza averii.

Perspectiva narativă

Romanul ilustrează sfârșitul romanului doric, întrucât perspectiva naratorului obiectiv, care povestește întâmplările la persoana a III-a se completează prin aceea a **reflectorilor** (Ilie Moromete, în vol. I, și Niculae, în vol. al II-lea), ca și prin aceea a **informatorilor** (personaje-martori ai evenimentelor, pe care le relatează ulterior altora, de exemplu, al lui Parizianu despre vizita lui Moromete la băieți, la București).

Primul volum este structurat în trei părți, cu o acțiune concentrată, care se desfășoară pe parcursul verii, cu trei ani înaintea izbucnirii celui de-al Doilea Război Mondial. **Prima parte**, de **sâmbătă seara până duminică noaptea**, conține scene care ilustrează viața rurală: cina, tăierea salcâmului, întâlnirea duminicală din poiana lui Iocan, hora, fuga Polinei cu Birică. **Partea a doua** se derulează **pe parcursul a două săptămâni**, începând cu plecarea lui Achim cu oile, la București și până la serbarea școlară cu ocazia căreia Niculae ia premiul întâi. **Partea a treia, de la seceriș până la sfârșitul verii**, se încheie cu fuga feciorilor.

În **volumul al II-lea, structurat în cinci părți**, se prezintă viața rurală într-o perioadă de un sfert de veac, de la începutul anului 1938, până spre sfârșitul anului 1962.

Relații spațio-temporale

Acțiunea romanului se desfășoară pe o perioadă de un sfert de veac și înfățișează destinul țăranului la confluența dintre două epoci istorice: înainte și după al Doilea Război Mondial.

Dimensiunea spațială unde se desfășoară acțiunea este realizată, pe de o parte, concret – satul Siliștea-Gumești din Câmpia Dunării, iar pe de altă parte, simbolic – stănoaga podiștei, casa, ograda, poiana lui Iocan, câmpia.

Raportul incipit-final

Incipitul se realizează prin referire la **tema timpului**. La început, timpul pare îngăduitor cu oamenii: „În Câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al Doilea Război Mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari.” Verbul *se pare* sugerează că această imagine a timpului răbdător este însă doar o iluzie a lui Ilie Moromete, care va fi contrazisă de toate întâmplările care se petrec pe parcursul primului volum. **Finalul primului volum** este construit **simetric fața de incipit**, fiind reluată tema timpului, de data aceasta necruțător: „Trei ani mai târziu, izbucnea cel de-al Doilea Război Mondial. Timpul nu mai avea răbdare.” Tema „timpului răbdător” și a „timpului nerăbdător” conferă sfericitate primului volum al romanului, care cuprinde o epocă încheiată din viața satului tradițional românesc.

Un triplu **conflict** va destrăma familia lui Moromete: dezacordul dintre tată și cei trei fii ai săi din prima căsătorie: Paraschiv, Nilă și Achim, izvorât dintr-o mentalitate diferită de a înțelege lumea. Fiii cei mari își disprețuiesc tatăl fiindcă nu știe să transforme în bani produsele economiei rurale, precum vecinul lor, Tudor Bălosu. Cel de-al doilea conflict izbucnește între Moromete și Catrina, soția lui. Moromete vânduse în timpul secetei un pogon din lotul soției, promițându-i, în schimb, trecerea casei pe numele ei, dar amână acest lucru de teama fiilor mai mari care își urau mama vitregă. Al treilea conflict este dintre Moromete și sora lui, Guica, ce și-ar fi dorit ca fratele văduv să nu se mai căsătorească pentru a doua oară. În felul acesta, ea s-ar fi stabilit în casa lui Moromete ca să se ocupe de gospodărie și de creșterea copiilor, pentru a nu rămâne singură la bătrânețe. Faptul că Moromete se recăsătorise și că își construise o casă departe de gospodăria ei, îi aprinse ura împotriva lui, pe care o transmite celor trei fii mai mari. Un conflict secundar este acela dintre Ilie Moromete și fiul cel mic, Niculae. Copilul își dorește să meargă la școală, în timp ce tatăl, care trebuia să plătească taxele, îl ironizează: „Altă treabă n-avem noi acum! Ne apucăm să studiem!” sau susține că învățătura nu aduce niciun „beneficiu”.

În volumul al II-lea, conflictul dintre tată și fiii cei mari trece în planul al doilea, deoarece conflictul principal opune mentalitatea tradițională și mentalitatea impusă, colectivistă.

Acțiunea primului volum este structurată pe mai multe planuri narrative.

În prim-plan se află Moromeții, o familie numeroasă, măcinată de nemulțumiri mocnite. Ilie Moromete încearcă să păstreze întreg pământul familiei sale, pentru a-l lăsa apoi băieților, care se

simt nedreptățiți pentru că, după moartea mamei lor, tatăl s-a însurat cu o altă femeie și că are încă trei copii: Tita, Ilinca și Niculae. Îndemnați de sora lui Ilie, Maria Moromete, cei trei pun la cale un plan distrugător pentru restul familiei: intenționează să plece la București, fără știrea familiei, pentru a-și face un rost. Ei vor să ia oile, cumpărate printr-un împrumut la bancă și caii, indispensabili pentru munca la câmp. Din vânzarea oilor și a cailor ar obține un capital pentru a începe viața la oraș. Planul celor trei băieți urmează a da o grea lovitură familiei. Achim îi propune tatălui să-l lase să plece cu oile la București, să le pască la marginea orașului și să vândă laptele și brânza la un preț mai bun în capitală. Moromete se lasă convins de utilitatea acestui plan, amână achitarea datoriei la bancă și vinde o parte din lotul familiei pentru a-și putea plăti impozitul pe pământ. Achim vinde oile la București și așteaptă venirea fraților. După amânările generate de refuzul lui Nilă de a-și lăsa tatăl singur în preajma secerișului, cei doi fug cu caii și o parte din zestrea surorilor. Moromete este nevoit să vândă din nou o parte din pământ pentru a-și reface gospodăria, pentru a plăti impozitul, rata la bancă și taxele de școlarizare ale lui Niculae.

Planurile secundare completează acțiunea romanului, conferindu-i caracterul de frescă socială: boala lui Boțoghină, revolta țăranului sărac Țugurlan, familia lui Tudor Bălosu, dragostea dintre Polina și Birică, discuțiile din poiana lui Iocan, rolul instituțiilor și al autorităților în satul interbelic.

Acțiunea celui de-al doilea volum se concentrează asupra a două evenimente istorice semnificative: Reforma Agrară din 1945 și transformarea socialistă a agriculturii percepută ca fenomen abuziv iar satul tradițional intră într-un ireversibil proces de disoluție.

Vechea imagine a lui Moromete este distrusă, fiind înlocuită de o alta, lipsită de glorie; autoritatea lui în sat se diminuează, iar unitatea distrusă a familiei nu se reface. Ceilalți țărani își schimbă atitudinea față de Ilie Moromete: foștii prieteni au murit sau l-au părăsit, iar cei noi îi par mediocri.

În familia Moromete continuă vrajba: Guica moare, fără ca relațiile cu fratele său să se schimbe, iar acesta nu se duce la înmormântarea ei. Moromete se apucă de negoț, treburile îi merg bine, câștigă bani frumoși, dar îl retrace pe Niculae de la școală. Toată energia tatălui se concentrează în încercarea de a-i aduce acasă pe băieții fugari: de aceea cumpără pământurile vândute odinioară și pleacă la București pentru a-i convinge să revină în sat; Paraschiv, care lucra acum ca sudor la tramvaie, Nilă, ca portar la un bloc, și Achim, care avea un mic magazin de „Consum alimentar”, resping încercarea de împăcare a tatălui. Aflând de propunerea făcută fiilor, Catrina îl părăsește pe Moromete și se duce să locuiască la fata ei din prima căsătorie.

Destrămarea familiei continuă cu moartea lui Nilă în război; fetele se căsătoresc, dar familia lui Moromete este atinsă de un blestem, fiindcă soțul Titei moare într-un accident stupid în sat.

Paralel cu procesul disoluției familiei Moromete, este prezentată în roman destrămarea satului tradițional, care devine „o groapă fără fund, din care nu mai încetau să iasă atâția necunoscuți.”

Fiul cel mic reprezintă în roman mentalitatea impusă, colectivistă: el devine adeptul „unei noi religii a binelui și a răului”, cum crede că este noua dogmă socialistă; discuțiile dintre tată și fiu au semnificația unei confruntări între două concepții de viață, între două civilizații. Niculae se îndepărtează din ce în ce mai mult de tatăl său, se înscrie în Partidul Comunist, este trimis la o școală de activiști și se întoarce în sat cu o sarcină de la „județeană”: trebuie să supravegheze buna funcționare a primelor forme colective de muncă. Dar se iscă o agitație agresivă în timpul căreia un sătean moare înecat în apele râului. Este destituit, se retrage din viața politică, își continuă studiile și ajunge inginer horticol.

Ilie Moromete trăiește o iubire târzie cu Fica, sora mai mică a fostei soții, apoi se implică în viața social-politică a satului, sprijinind candidatura lui Țugurlan în funcția de președinte al Sfatului Popular, pentru ca acesta să tempereze acțiunea de colectivizare. Moromete se stinge încet, trăindu-și ultimii ani de viață în singurătate și tăcere.

Romanul se încheie zece ani mai târziu. Niculae a devenit inginer horticol și este căsătorit cu o fată din sat, care ajunge asistentă medicală. La înmormântarea tatălui, Niculae află de la Ilinca, sora lui, că Moromete se stinsese încet, fără a fi suferit de vreo boală. În finalul romanului, tatăl și fiul se împacă în visul băiatului.

V. Concluzia

Romanul lui Marin Preda aduce în prim-plan condiția țăranului în istorie, la confluența dintre două epoci: cea de dinainte și cea de după al Doilea Război Mondial.

Moromeții
de Marin Preda
-caracterizarea personajului –

I. Încadrare în context

Scriitorul Marin Preda debutează în 1948 cu un volum de nuvele inspirat din universul rural, „Întâlnirea din pământuri”, prin care anticipează romanele ulterioare. Romanul „Moromeții”, apare în două volume, primul în 1955, cel de-al doilea 12 ani mai târziu, în 1967.

II. Încadrare într-o categorie – roman realist postbelic

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative, dezvoltând conflicte puternice. Proza lui Marin Preda se încadrează în **realismul postbelic** (neorealism) și ilustrează sfârșitul romanului doric, „renunțarea parțială la omnisciență”, după cum remarcă Nicolae Manolescu, și nașterea unei obiectivități moderne.

III. Statutul social, moral și psihologic al personajului

Ilie Moromete – replica literară a lui Tudor Călărășu, tatăl scriitorului -, este un **țăran mijlocas**, cu o familie numeroasă, ce trăiește în limita normalității: are pământ care le asigură traiul, casă cu acareturi, oi și cai. Acesta se deosebește de celelalte personaje prin **complexitate sufletească**, prin **gândire superioară**, prin **spiritul contemplativ**, prin **harul vorbei** care-l unicizează.

IV. Mijloace/procedee de caracterizare

Caracterizarea directă: narator:

Ilie Moromete este prezentat în **mod direct** de către **narator**, care îi precizează **vârsta**: „*Era cu zece ani mai mare decât Catrina și acum avea acea vârstă între tinerețe și bătrânețe când numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva*” sau îi **notează stările**: „era tăcut”, „era vesel”, „era tulburat”, în funcție de motivele ce-i determinau starea, anunțând un comportament neașteptat.

Cealalți săteni îl respectă și asta o știe și șeful de post, care mărturisește că „Moromete este un om de care mi-ar fi nu știu cum să-i iau băiatul la secție”; pentru Cicoșilă, prietenul lui cel mai bun, Moromete este „**prost**”, cuvântul rostit nefiind jignitor, amuzându-l chiar, având în vedere că înjurăturile făceau parte din viața lui Cicoșilă. Niculae, deși copil, realizează că tatăl său era „**un om care gândea și gândirea lui era limpede, n-avea nevoie să se înghesuie în ea**”.

Mărturisirea lui Moromete, însingurat și bolnav, apare ca o dramatică, dar **trufașă autocaracterizare**: „**Domnule, eu întotdeauna am dus o viață independentă**”.

Caracterizarea indirectă

Ilie Moromete prinde viață, ca personaj principal, nu atât din faptele pe care le săvârșește, cât din comportamentul său inimitabil, din atitudinile – cu totul originale – față de oameni și de întâmplări.

Faptele săvârșite de Moromete sunt cele ale unui țăran obișnuit, cu familie și griji: merge la câmp, vorbește cu un vecin, îl vizitează pe altul, merge în poiana fierăriei lui Iocan, zăbovește pe stănoaga din fața casei, își bate copiii când i se pare că aceștia depășesc măsura.

Niciuna dintre „acțiunile” sale nu dovedește grabă, căci timpul are răbdare cu oamenii. De aceea, Moromete are timp să stea de vorbă, să-i privească pe cei din jur, satul, salcâmul, câmpia, grădina. Problemele care-i amenință liniștea sunt „amânate”, pentru că nu doar el are astfel de greutăți.

Moromete este un om neobișnuit și e perceput ca atare. **Comportamentul** său trezește uimire și nedumerire, uneori invidie, pentru că el „avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care ei nu le vedeau”. Stăpânește arta **disimulării**, regizează mici spectacole în care el devine actor, întreabă, se minunează, răspunde. Magistrală în acest sens este sceneta jucată cu agenții fiscali veniți pentru plata „fonciirii”. Moromete trece pe lângă aceștia, strigă la o Catrină care era la biserică, se adresează apoi unui fecior, supărat că acesta n-a pus la locul ei o furcă, pentru ca să se întoarcă brusc spre cei doi și să le spună dezolat: „N-am”, subliniindu-și cuvântul cu un gest de neputință: „desfăcându-și brațele în lături”. La fel de elocventă (grăitoare) este scena prânzului la câmp: deși se frige cu fasolea fierbinte, nu se exteriorizează în niciun fel, așteptând curios și amuzat să pățească și Paraschiv același lucru, lăsându-l să se frigă, - sancționând în felul acesta lăcomia -, apoi, prevenitor îi oferă apă rece și se interesează grijuliu dacă s-a fript rău: ”Na, Paraschive, bea apă, se precipită Moromete, apucând bota în brațe și întinzându-i-o grijuliu. Te-ai ars rău? Eu credeam că e rece, mărturisi el naiv.”

Atitudinea lui Moromete în diferite împrejurări dezvăluie alte trăsături ale sale. Este **mândru și disprețuitor** față de Bălosu, pe care îl înjură întotdeauna, în gând, pentru dorința de îmbogățire, iar acesta, simțind superioritatea vecinului său, nu-și dorește decât să-l vadă umilit. În poiana fierăriei lui Iocan, se comportă ca **un om care știe că este așteptat**, lucru confirmat de primirea pe care i-o fac sătenii: ”Moromete fu întâmpinat de departe cu exclamții”.

Dar **impresionant este țăranul acesta când vorbește**. Dialogul cu cei din jur este o permanentă provocare, Moromete strecurând, subtil, înțepături, din pură curiozitate de a vedea reacția acestora și de a se amuza de neputința lor. Când îl întreabă pe Udubească unde a fost cu o zi înainte și acesta-i răspunde că stătuse toată ziua în ograda lui, se miră, iar răspunsul: ”Ce vorbești!

Păi, nu te-am văzut”, înseamnă, de fapt, că nu l-a văzut pe Udubească pentru că omul ”nu se distingea prin nimic” încât să fie văzut.

Ca tată se află în **relații conflictuale cu feciorii** săi, ce nu mai acceptă să trăiască așa cum trăise de-o viață Moromete, care vor bani și cer ca produsele să fie vândute pentru a se îmbogăți, precum Bălosu. Deși este dur cu fiii săi, Ilie Moromete trăiește o emoție neînțeleasă la premierea lui Niculae, el însuși fiind uimit de ceea ce i se întâmplă.

V. Concluzia

De-a lungul romanului s-a cristalizat un alt fel de țăran, deosebit de ceilalți apăruiți în literatura română, numit „țăran filosof”, „țăran arhaic”, „țăranul conservator”, „cel din urmă țăran”. El asistă neputincios la destrămarea a „rostului” său, a satului tradițional, cu valorile lui, la înstrăinarea propriilor copii și la destrămarea familiei, destinul său fiind simbolic pentru lumea pe care o reprezintă.

GENUL LIRIC

Luceafărul
Mihai Eminescu
- romantism –
-tema și viziunea despre lume-

I. Contextul apariției

Poemul **Luceafărul**, publicat în **Almanahul Societății Academice „România Jună”** din Viena în anul 1883, propune o sinteză de teme romantice eminesciene.

II. Încadrare într-o categorie, curent literar – romantism

Poemul este **romantic** prin **amestecul genurilor (epic, liric, dramatic)** și **al speciilor (idilă, elegie, meditație, pastel)**, **imaginarul poetic**, **eroul excepțional în situații excepționale**, **antiteza om comun-om de geniu**, **întrepătrunderea celor două planuri – uman-terestru și universal cosmic-**, **temă și compoziție**.

III. Viziunea despre lume

Sursa poemului este folclorică: basmul **Fata în grădina de aur**, care prezintă iubirea neîmplinită dintre un zmeu și o fată de împărat. Aceasta fusese izolată de tatăl ei într-un castel în mijlocul unei grădini de aur. Într-o zi, pe lângă geamul fetei trece în zbor un zmeu iar fata se îndrăgostește de el. Zmeul îi cere să-l urmeze, însă fata îl refuză cerându-i să fie el muritor, asemenea ei. Acesta zboară la tronul Domnului spre a-și cere nemurirea. În vremea aceasta, feciorul de împărat, numit aici Florin, ajutat de Sfânta Miercuri, de Sfânta Vineri și Sfânta Duminică, o salvează pe fata de împărat din palatul solitar, pornind spre împărăția lui. Zărindu-i, zmeul plânge cu o deznădejde de dincolo de lume, șoptind apoi: „Fiți fericiți – cu glasul stins a spus - /Atât de fericiți cât viața toată/Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată”, Eminescu modificând, astfel, finalul basmului popular, în care zmeul prăvălea o stâncă asupra pământencei care i-a trădat iubirea.

Viziunea despre lume este concentrată în **valoarea alegorică** a poemului evidențiată de Eminescu însuși, care a notat pe marginea unei file de manuscris: „Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte, aici, pe Pământ, nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe Pământ și i-am dat acest înțeles alegoric”.

IV. Tema

Tema poemului evidențiază **problematica geniului în raport cu lumea, iubirea și cunoașterea**. Acestea i se mai adaugă **tema iubirii imposibile și a iubirii împlinite** și **tema cosmogonică (facerea universului)**.

V. Structură, compoziție

Textul este dispus în **patru unități compoziționale** în care cele **două planuri – uman-terestru și universal-cosmic**, aflate în antiteză romantică, tind să se apropie – tablourile I-IV- sau să se delimiteze – tablourile II-III.

Titlul face trimitere la motivul central al textului, Luceafărul, și susține alegoria pe tema romantică a locului geniului în lume, văzut ca ființă solitară și nefericită, opusă omului comun.

Partea întâi, prezintă povestea imposibilei iubiri dintre fata de împărat și Luceafăr. **Incipitul** poemului eminescian modifică ușor formula basmului, ambiguizând relația dintre real și fabulos. Secvența conferă cadrului de basm detaliile unui decor romantic nocturn, care o caracterizează pe fata de împărat. Portretul eroinei o singularizează, **în lumea căreia îi aparține**, prin rang și prin atributul frumuseții: „O prea frumoasă fată/Și era una la părinți/Și mândră-n toate cele”. Prin comparația cu Fecioara și cu Luna ea primește atributul sacralității și cel al luminii apropiindu-se, astfel, **de planul cosmic-universal**: „Cum e Fecioara între sfinți/Și luna între stele”. Fata trăiește într-un spațiu limitat și limitativ, în „... umbra falnicelor bolți”.

Atracția fetei către Luceafăr se realizează în amurg, când lumina și întunericul se află „într-o dulce confuzie”. Iubirea se înfiripă treptat, prin intermediul privirii, „privea în zare”, fata ieșind din timpul ei limitat - ”Îl vede azi, îl vede mâni” - iar Luceafărul pășind din netimpul lui: „El, iar, privind de săptămâni/Îi cade dragă fata”. Pentru ca cele două lumi să se întâlnească e nevoie de un spațiu intermediar. **Primul spațiu**, cel **oniric**, (al visului), favorizează evadarea din lumea realului. Cel de-**al doilea tărâm** privilegiat este **oglindea mării** prin care departele e adus în intimitatea omului: Luceafărul vine din cer captat de luciul mării-oglindea care îl coboară din lumea înaltă a cerului în imediata proximitate a fetei.

Cele două invocații ale fetei de împărat sunt de neignorant pentru Luceafăr, căci ele cuprind verbele la imperativ: ”Cobori” și ”Vină”. Luceafărul nu se poate împotrivi, astfel că sfera lui se va apropia de spațiul fetei. Cele două întrupări ale Luceafărului sunt din **cer** și **mare**, respectiv din **soare** și din **noapte**. Chipul rezultat este al unui înger, respectiv al unui demon. El este o arătare dintr-o altă lume ce poartă pecetea morții: „Ușor el trece ca pe prag/Pe marginea ferestrei/Și ține-n mână un toiag/Încununat cu trestii.//Părea un tânăr voievod/Cu păr de aur moale,/Un vânător giulgi sencheie nod/Pe umerele goale.//Iar umbra feței străvezii/E albă ca de ceară-/Un mort frumos cu ochii vii/Ce scânteie-n afară”. Luceafărul își cheamă iubita în **spații transmundane** – adâncul oceanului și „cerurile” toate - și în **netimp**. Frumoasa muritoare refuză însă o iubire care nu este pe potrivă firii ei omenești, temându-se a trece pragul spre lumi și regnuri cosmice de care se simte amenințată. Neputându-și depăși limitele, îi refuză dragostea nepământească, cerându-i să devină muritor. Fără a ezita, Luceafărul acceptă sacrificiul, fiind gata să devină muritor.

Partea a doua surprinde idila dintre Cătălin și Cătălina. **Portetul pajului** „cu obrăjei ca doi bujori/De rumeni bată-i vina”, este o **replică antitetică** a Luceafărului. Dacă Luceafărul îi oferise fetei de împărat un destin de excepție, Cătălin îi propune, în schimb, o lecție de ”ars amandi” (în arta iubirii), un destin comun, anonim, în mijlocul unei lumi în care toți sunt asemeni, pierzându-și până și numele care i-ar putea singulariza: „Hai și-om fugi în lume/Doar ni s-or pierde urmele/Și nu ne-or ști de nume”. Deși tânjește după iubirea Luceafărului, Cătălina învață lecția de iubire pământească a celui de-o seamă cu ea. Ultima replică a lui Cătălin proiectează un viitor al omului comun: „Căci amândoi vom fi cuminți/Vom fi voioși și teferi/Vei pierde dorul de părinți/Și visul de luceferi”.

Partea a treia detaliază planul universal-cosmic și cuprinde zborul Luceafărului, devenit Hyperion, înspre Demiurg, pe care-l numește „Părinte” și ”Doamne”. Tărâmul traversat este cel al genezelor: „Vedea ca-n ziua cea dentâi/Cum izvorau lumine”.

Antiteza făcută de Demiurg evidențiază eterna incompatibilitate om comun – om de geniu, refuzul muririi fiind firesc, aceasta presupunând o nouă geneză: „Dar moartea nu se poate”. Părintele îi oferă compensații refuzului său: înțelepciunea, harul poetic, al destinul cântărețului orfic care prin cântec poate ordona sau distruge lumea, destinul conducătorului de oști, al împăratului. Ultima replică a Demiurgului este îndemnul de a privi spre Pământ, pentru a vedea că, în lumea pieritoare a iubirilor de-o clipă, pentru el nu mai există loc.

Partea a patra se deschide cu un pastel terestru. Cadrul nocturn, silvestru este un spațiu protector care sacralizează iubirea: „Căci este sara-n asfințit/Și noaptea o să-nceapă;/Răsare luna liniștit/Și tremurând din apă...”. Se regăsesc aici laitmotivele din idilele eminesciene: motivul nocturn, cel selenar, motivul acvatic, codrul, copacul sacru, motivul cuplului adamic. Imaginea lui Cătălin este una total diferită față de cea întâlnită în partea a doua a poemului: un Cătălin spiritualizat, înnobilit prin iubire. El i adresează Cătălinei ca unui nou Luceafăr: „Revarsă liniște de veci/Pe noaptea mea de patemi.//Și deasupra mea rămâi/Durerea de mi-o curmă,/Căci ești iubirea mea dentâi/Și visul meu din urmă”. Cea de-a treia invocație a fetei de împărat, adresată Luceafărului, nu mai este acea chemare a unei iubiri peste fire, ca până acum, ideală și, deci, imposibilă, ci o încercare de a-și proteja fragila fericire, încredințându-și „norocul” unui astru favorabil. Ultima replică încheie, în câteva cuvinte doar, „toată durerea dintre pământ și cer” (Petru Creția). Cea preafrumoasă altădată este numită acum „chip de lut”, definită prin limitele condiției ei pământene.

VI. Concluzia

Poemul este **romantic prin amestecul genurilor (epic, liric, dramatic) și al speciilor (idilă, elegie, meditație, pastel), imaginarul poetic, eroul excepțional în situații excepționale, antiteza om comun-om de geniu, întrepătrunderea celor două planuri – uman-terestru și universal cosmic-, temă și compoziție.**

În Grădina Ghetsemani

de Vasile Voiculescu

Iisus lupta cu soarta și nu primea paharul...
Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna.
Curgeau sudori de sânge pe chipu-I alb ca varul
Și-amarnica-I strigare stârnea în slăvi furtuna.

O mână nendurată, ținând grozava cupă,
Se cobora-mbiindu-L și I-o ducea la gură...
Și-o sete uriașă sta sufletul să-i rupă...
Dar nu voia s-atingă infama băutură.

În apa ei verzuie jucau sterlici de miere
Și sub veninul groaznic simțea că e dulceață...
Dar fălcile-ncleștându-și, cu ultima putere,
Bătându-se cu moartea, uitase de viață!

Deasupra fără tihnă, se frământau măslinii,
Păreau că vor să fugă din loc, să nu-L mai vadă...
Treceau bății de aripi prin vraștea grădinii
Și uliii de seară dau roate după pradă.

În Grădina Ghetsemani
Vasile Voiculescu
- tradiționalism-
-tema și viziunea despre lume-

I. Contextul apariției

Poezia „În Grădina Ghetsemani” face parte din volumul **Pârgă-1921**.

II. Încadrare într-o categorie, curent literar – tradiționalism

Poezia este **tradiționalistă** prin **tema religioasă ortodoxistă** pe care o propune, motivele prezente, mitul sacrificiului spre binele omenirii, structura strofică de factură clasică și prin limbajul accesibil.

III. Viziunea despre lume

Poetul ia drept sursă de inspirație Evanghelia după Luca (cap.22, versetele 40-46), unde, în prezentarea rugăciunii de pe Muntele Măslinilor, atenția cade asupra aspectului dramatic al stărilor sufletești ale lui Iisus, accentul deplasându-se dinspre latura divină, spre cea umană a Mântuitorului.

IV. Tipul de lirism

Lirism este unul **obiectiv**, deoarece **eul liric nu este prezent** prin mărci gramaticale, poezia având un caracter descriptiv.

V. Tema

Rugăciunea lui Iisus este motivul biblic de la care pleacă poetul pentru a sublinia **neliniștea omului, aspirația lui către absolut**. Lupta lui Iisus cu moartea reprezintă **eternul conflict dintre trup și suflet**, este drama omului ce nu poate schimba un destin ce i-a fost scris.

VI. Structură, compoziție

Titlul vine din limba ebraică, Ghetsemani însemnând „grădina unde se presărau măslin”, însă nu desemnează doar un cadru fizic al rugăciunii, ci și un spațiu sacru cu semnificații în plan spiritual.

Compozițional poezia are **trei părți: prima parte – strofa întâi** – înfățișează portretul lui Iisus; **partea a doua – strofele a doua și a treia** – îl prezintă pe Iisus-Omul înspăimântat de patimile crucificării; **ultima parte – strofa a patra** – surprinde imaginea naturii care participă la drama morții lui Iisus.

Structural sunt două planuri: **în prim-plan** apare omul înspăimântat de durerile pământești predestinate, pe când cel de-**al doilea plan** îl surprinde pe Iisus, Fiul lui Dumnezeu, care-și depășește condiția de om și își îndeplinește misiunea.

Prima parte conturează portretul lui Iisus și trimite la iconografia ortodoxă: „Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul”. Contrastul alb-roșu conține elemente cromatice care arată cele

două ipostaze ale ființei Mântuitorului: suferința terestră și grația divină. Iisus-Omul, „căzut pe brânci în iarbă”, se împotrivește întruna paharului hărăzit, verbele la imperfect dilatând temporal zbuciumul Celui sortit morții. „Sudorile de sânge” redau metaforic suferința omului aflat în fața morții, în timp ce „Amarnica-i strigare” dezlanțuie stihiiile. Această hiperbolă evidențiază dimensiunea cosmică a durerii care declanșează fenomenele naturii, dar și Divinul care prevede, peste vremi, soarta care îi așteaptă pe nenăscuții oameni – cei pe care El i-a iubit atât de mult.

Partea a doua a poemului Îl surprinde pe Iisus-Omul, înspăimântat de patimile crucificării, care se luptă cu moartea, redând ideea tragediei omului în fața morții. „Paharul chinurilor” la care va fi supus Iisus, după rugăciunea din grădină, se asociază, în viziunea lui Voiculescu, și cu Graalul, paharul – potrivit legendei – din care ar fi băut la Cina cea de Taină. Tot legenda mai spune că, în acest pahar, Iosif din Arimateea ar fi cules picăturile de sânge de sub crucea Mântuitorului. Paharul devine, astfel, Sfântul Graal, simbol al purității creștinismului, din care beau creștinii pentru a se spăla de păcate. Simbolul „grozavei cupe” are dublă valență: la nivel spiritual este o sumă a păcatelor omenirii pe care Iisus și le asumă, iar la nivel material semnifică clipa în care Iisus a băut oțetul ce i-a curmat șirul suferințelor. Esența băuturii simbolice reprezintă moartea de dinaintea învierii, Iisus fiind, prin sacrificiu, Cel ce vestește, „cu moartea pe moarte călcând”, un alt început, zorii erei creștine. Acest sens este cuprins în ambiguitatea primului vers din strofa a treia: „În apa ei verzuie jucau sterlici de miere”. Cuvântul „sterlici” desemnează petele de culoare brun-roșii iar mai apoi vineții ce apar pe fețele oamenilor muribunzi.

„Infama băătură” are aparența înșelătoare a mierii, veninul asociindu-se cu dulceața într-un oximoron al suferinței ce-și așteaptă izbăvirea: destinul uman, supus durerii, ascunde, în cele din urmă, bucuria unui veșnic început. Apare aici conflictul între setea de absolut și setea de real în același timp: „Și-o sete uriașă sta sufletul să-i rupă”. Sorbirea băuturii „infame” și regeneratoare în același timp se face într-o uitare de sine: „Dar fâlcile-nceștându-și, cu ultima putere/Bătându-se cu moartea, uitase de viață!”

În ultima parte natura participă la drama lui Iisus, ea fiind personificată. Durerea lui Iisus este extinsă cosmic: și păsările și măslinii se cuprind într-un cerc apocaliptic, iar uliii simt mirosul trupului mort și dau roate după pradă. Vântul reprezintă elementul dezordinii ce frământă neconținut măslinii care par că „vor să fugă din loc”, să nu mai fie martorii tragicului moment, în timp ce „vraiștea grădinii” este străbătută de misterioase „bătăi de aripi” – de demoni sau de îngeri?

VII. Concluzia

Poezia „În Grădina Ghetsemani” aparține tradiționalismului prin tema religioasă ortodoxistă, prin limbajul accesibil, prin structura strofică de factură clasică și prin motivul sacrificiului suprem spre binele omenirii.

Plumb

de George Bacovia

Dormeau adânc sicriele de plumb,
Și flori de plumb și funerar vestmânt -
Stam singur în cavou... și era vânt...
Și scârțâiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, și-am început să-l strig -
Stam singur lângă mort... și era frig...
Și-i atârnav aripile de plumb.

Plumb
George Bacovia
-simbolism-
-tema și viziunea despre lume-

I. Contextul apariției

Poezia „Plumb” vede lumina tiparului în **1911** în revista ieșeană **Versuri**, dar datează din **1900**. Versurile au ca punct de pornire vizita la cavoul familiei Strudza din cimitirul băcăuan și o înmormântare în familie. În volumul din **1916**, poezia ocupă locul artei poetice principale.

II. Încadrare într-o categorie, curent literar – simbolism

Textul poetic se înscrie în lirica simbolistă prin **folosirea simbolurilor, tehnica repetițiilor, cromatică, dramatismul trăirii eului liric și corespondența celor două planuri – interior și exterior**. Stările sufletești nelămurite, confuze sunt transmise pe calea **sugestiei**, iar **muzicalitatea** este dată de **paralelismul sintactic**, de **repetiția obsedantă a unor cuvinte** (lexemul **plumb**), a anumitor **vocale și consoane** sau a **leitmotivului**.

III. Viziunea despre lume

Poezia lui Bacovia este a unui solitar și a unui prizonier, a unei conștiințe înspăimântate de sine și de lumea în care trăiește. Într-un interviu, poetul își explică „teoria” referitoare la corespondența cromatică-sentiment: „Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum, în urmă, m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdi”. Într-un mod aproape neașteptat, galbenul este asociat de poet cu plumbul: „În plumb văd culoarea galbenă. Compușii lui dau precipitat galben. Temperamentului meu îi convine această culoare... Plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben. Plumbul apasă cel mai greu pe om. Cum te simți într-un cavou de plumb? Forța lui m-a apăsător până la distrugere.”

IV. Tipul de lirism

Poezia este **monologul liric** al unui „eu fantomatic” (Nicolae Manolescu), în care **lirismul subiectiv** este redat la nivelul expresiei prin **mărcile subiectivității: verbe la persoana întâi** („stam”, „am început”), dar și **persoana întâi a adjectivului pronominal posesiv** („meu”).

V. Tema

Tema poeziei o constituie **condiția poetului** într-o societate lipsită de aspirații și artificială.

VI. Structură, compoziție

Titlul, marcat de **simbolul plumb**, sugerează greutate, apăsare sufocantă, cenușiul existențial, închiderea definitivă a spațiului existențial, moartea.

Simetria textului este dată de cele două catrene construite pe baza lexemului **plumb**, care este reluat în șase din cele opt versuri ale poeziei. Realizate prin **paralelism**, cele **două secvențe**

poetice corespund celor **două planuri** ale realității: **realitatea exterioară, obiectivă**, simbolizată de **cimitir** și de **cavou** și **realitatea interioară, subiectivă** simbolizată de **sentimentul de iubire**.

Indicii temporali sunt aboliți pentru a inocula (imprima) ideea unei permanențe, pe când cei **spațiali** se constituie într-un spațiu al somnului, al morții.

Simbolul central – plumb – marchează mineralizarea, moartea, apăsarea sufletească, sufocantă, prăbușirea interioară, **griul** fiind marca tristeții, monotoniei, plictisului, spleen-ului (dezgust).

Imaginarul poetic este unul repetitiv, specific decorului funerar: „sicrie de plumb”, „funerar vestmânt”, „coroane de plumb”.

Prima secvență lirică prezintă **realitatea exterioară**, în prim-plan aflându-se **motivul somnului** ca substitut (înlocuitor) al morții. **Versul-incipit** nu este altceva decât debutul brusc al monologului liric, un debut asemenea unui delir: „Dormeau adânc sicriile de plumb”, care pune în scenă două simboluri obsedante ale liricii lui George Bacovia: „**sicrie**” și „**plumb**”, acestea conducând la identificarea câmpului lexico-semantic al morții. Verbul la imperfect – „dormeau” actualizează motivul **somnului-moarte**. „**Cavoul**”, „**sicriul**” devin metafore explicite ale morții, simboluri ale vidului existențial în care ființa este captivă. Ele numesc spațiul thanatic (al morții) ori simbolizează spațiul închis al odăii-cavou, al târgului de provincie sau al universului sau propriul trup în care „înserează și e tăcere”. Somnul de plumb ia treptat în stăpânire toate ariile realului: viața fragilă – prin intermediul structurii oximoronice „florile de plumb” –, ființa omenească devenită absență – „funerar vestmânt”- creațiile omenești devenite derizorii – „coroanele de plumb”. Vântul, în mod normal un simbol al dinamismului și masculinității, obsesiv în poetica bacoviană, devine o entitate enigmatică semnificând efemerul și inconsistența existenței sau neliniștea spiritului captiv în trupul-cavou. Ca suflu cosmic, nu e nimic altceva decât o precară (nesemnificativă) manifestare a transcendentului (lumea de dincolo) care face să rezoneze (sune) strident și ironic golul existenței umane.

Secvența a doua, marcată de universul interior, nu este nici pe departe un univers compensatoriu, ci o invariantă a lumii „eronate” dinafară. Reiterând **motivul somnului**, prezent și în prima strofă, acestuia îi este atașat **erosul**. „Amorul meu” este unul răposat, supus aceleiași apăsări claustrante a plumbului, în timp ce „dormea întors” - dublă metaforă verbală – este expresia absolută a îndepărtării definitive de viață, pe când „Amorul meu de plumb” sugerează moartea mitului dragostei, pierderea credinței în absolutul iubirii. Singura tentativă de re-animare, de revoltă, de „luare în piept” cu destinul apare în manifestarea „și-am început să-l strig”. Versurile „Stam singur lângă mort și era frig/Și-i atârnav aripile de plumb” trădează solitudinea socială și erotică resimțită ca îngheț al ființei, ca frig lăuntric, ca eșec existențial. „Aripile de plumb”, cea din urmă construcție

oximoronică, oferă sugestia unui zbor icaresc frânt, cu atât mai mult cu cât aripile, ca simbol al libertății, posibilității de înălțare și modalității de depășire a planului terestru, aici sunt îngenuncheate de plumb, de moarte.

VII. Concluzia

În doar două strofe este concentrat un întreg itinerar uman al celui căruia până și afectivitatea – ca atribut al umanității - îi este refuzată, putând spune: „Cu Bacovia coborâm în Infern” (Nicolae Manolescu) sau „intrăm într-un imens ospiciu” (Dumitru Micu).

Testament
de Tudor Arghezi

Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,
Decât un nume adunat pe o carte,
În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei până la tine,
Prin râpi și gropi adânci
Suite de bătrânii mei pe brânci
Și care, tânăr, să le urci te-așteaptă
Cartea mea-i, fiule, o treaptă.

Așeaz-o cu credința căpătâi.
Ea e hrisovul vostru cel dintâi.
Al robilor cu saricile, pline
De osemintele vărsate-n mine.

Ca să schimbăm, acum, întâia oară
Sapa-n condei și brazda-n călimară
Bătrânii au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Și leagăne urmașilor stăpâni.
Și, frământate mii de săptămâni
Le-am prefăcut în versuri și-n icoane,
Făcui din zdrențe muguri și coroane.
Veninul strâns l-am preschimbat în miere,
Lăsând întreaga dulcea lui putere
Am luat ocară, și torcând ușure
Am pus-o când să-mbie, când să-njure.
Am luat cenușa morților din vatră
Și am făcut-o Dumnezeu de piatră,
Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
Păzind în piscul datoriei tale.

Durerea noastră surdă și amară
O grămadă pe-o singură vioară,
Pe care ascultând-o a jucat
Stăpânul, ca un țap înjunghiat.
Din bube, mucegaiuri și noroi
Iscaț-am frumuseți și prețuri noi.
Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte

Și izbăvește-ncet, pedepsitor,
Odrasla vie-a crimei tuturor.
E-ndreptățirea ramurei obscure
Ieșită la lumină din pădure
Și dând în vârf, ca un ciorchin de negi,
Rodul durerii de vecii întregi.

Întinsă leneșă pe canapea,
Domnița suferă în cartea mea.
Slova de foc și slova făurită
Împărechiate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrățișat în clește.
Robul a scris-o, Domnul o citește,
Făr-a cunoaște că-n adâncul ei
Zace mânia bunilor mei.

Testament
Tudor Arghezi
-modernism-
-tema și viziunea despre lume-

I. Încadrare în context

Poezie programatică, opera „**Testament**” apare în volumul „**Cuvinte potrivite**” din 1927 și face parte din seria artelor poetice moderne ale literaturii.

II. Încadrare într-o categorie, curent literar – modernism

„**Testamentul**” lui Tudor Arghezi poate fi considerat o **artă poetică**, deoarece autorul își exprimă propriile convingeri despre arta literară, despre menirea literaturii, despre rolul poetului în societate.

Poezia este modernistă prin **adâncirea lirismului, ambiguitatea limbajului, metaforele șocante potrivit esteticii urâtului și înnoirile prozodice.**

III. Viziunea despre lume

Arta poetică „**Testament**” ilustrează viziunea lui Arghezi asupra lumii. El este un poet responsabil în fața urmașilor cititori, responsabil pentru mesajul și valoarea estetică a operei sale. El este un poet angajat social, care își transfigurează în artă suferințele, apelând la *estetica urâtului*. Creatorul se proiectează în ipostaza poetului meșteșugar iar poezia sa este o „carte”, adică un bun spiritual prin care scriitorul contribuie la emanciparea poporului său. Tudor Arghezi crede că poezia e „har și condamnare” iar poetul „un Sisif care ia de fiecare dată muntele pieptiș.”

IV. Tipul de lirism

Fiind un monolog adresat, **lirismul subiectiv** se realizează prin mărcile subiectivității: **pronumele personal la persoana I și a II-a, adjectivul posesiv la persoana I, verbele la persoana I.**

V. Tema

Tema poeziei o reprezintă **creația literară** în ipostaza de meșteșug, creație lăsată moștenire unui fiu spiritual.

VI. Structură, compoziție

Titlul este o metaforă care ilustrează tema poeziei. În sens denotativ, „testament” înseamnă un act juridic prin care cineva își exprimă dorințele ce urmează a-i fi îndeplinite după moarte, mai cu seamă în legătură cu transmiterea averii sale. În accepție religioasă, cuvântul face trimitere la cele două părți ale Bibliei, Vechiul Testament și Noul Testament, în care sunt concentrate învățăturile prorocilor și apostolilor adresate omenirii. Din această accepție derivă și sensul conotativ al titlului: creația argheziană, „**cartea**”, este o moștenire spirituală pe care poetul o lasă urmașilor.

Simetria textului este dată de plasarea cuvântului-cheie „**carte**” și a sinonimelor sale în diferite poziții ale discursului liric: „**treaptă**” – etapă în cunoaștere; „**hrisovul cel dintâi**” – cu sensul propriu de act domnesc ce servea ca titlu de proprietate -, sugerează ideea că poezia legitimează un popor, îi dă personalitate, „**cuvinte potrivite**”, „**leagăne**”, „**muguri și coroane**”, „**Dumnezeu de piatră**”.

Relațiile de **opозиție** se stabilesc tot în jurul termenului „**carte**” apelând la estetica urâtului: „Din bube, mucegaiuri și noroi/Iscat-am frumuseți și prețuri noi”, „Veninul strâns l-am preschimbato în miere”. Versurile „Ca să schimbăm, acum, întâia oară/Sapa-n condei și brazda-n călimară” conțin și ele o serie de opозиții privind transformarea uneltelor muncii fizice în unelte ale muncii intelectuale sau trecerea de la formele poetice tradiționale la cele moderne. Funcția artei este redată tot printr-o opозиție: „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte/Și izbăvește-ncet, pedepsitor.” Opoziția **robul-Domnul** se regăsește în versul „Robul a scris-o, Domnul o citește” și redă relația dintre scriitor și cititor, în care robul-poet și-a asumat statutul umil de truditor al cuvântului.

Poezia are **cinci strofe**, alcătuite dintr-un număr inegal de versuri, aceste strofe grupându-se în **trei secvențe poetice**. **Prima** este alcătuită din **primele două strofe**, sugerând **legătura dintre poet și cititorii-urmași**; **a doua**, alcătuită din **următoarele două strofe**, redă **rolul etic, estetic și social al poeziei**; **a treia – ultima strofă** – înfățișează **lupta a poetului cu lexicul**.

Incipitul, conceput ca o adresare directă a eului liric către un fiu spiritual, „Nu-ți voi lăsa drept bunuri după moarte/Decât un nume adunat pe-o carte....”, reflectă ideea moștenirii spirituale anunțată încă din titlu. El adoptă intenționat ipostaza modestiei, adverbul „decât” întărind această idee și menționează legătura sa cu opera.

În **prima strofă**, versul „Cartea mea-i, fiule, o treaptă”, ce conține formula de adresare „fiule”, desemnează un potențial cititor, poetul identificându-se, în mod simbolic, cu un tată. Verbele: „vine”, „urci”, „așteaptă”, „se-ntoarce” se asociază metaforei „carte” și surprind efortul omenesc de a scoate din negurile vremii la lumină, de a purifica și de a transforma arta, secvența „Prin râpi și gropi adânci/Suite de bătrânii mei pe brânci” sugerând drumul dificil al cunoașterii și al autodepășirii străbătut de înaintași.

În **strofa a doua**, „cartea”, creația elaborată cu trudă de poet, este numită metaforic „hrisovul vostru cel dintâi”, cartea de căpătâi a urmașilor. Poetul este depozitarul tuturor durerilor adunate de strămoși de-a lungul timpului pe care le face cunoscute urmașilor prin intermediul poeziei, devenind, astfel, puntea de legătură între generații: „al robilor cu saricile pline/De osemintele vărsate-n mine”.

În **strofa a treia** se construiește ideea că lumea materială se metamorfozează în spirit, prin intermediul poetului. În poezie, se pleacă de la o realitate dură, bolovănoasă conturată de un limbaj poetic popular, transpus în metafore și sintagme precum: „sudoarea muncii”, „grai cu de-ndemnuri

pentru vite”, „zdrențe”, „venin”, „durere”, „cenușă” și se arată rolul poetului de alchimist al cuvântului. Verbe ca: „am ivit”, „am prefăcut”, „iscat-am” susțin, pe de o parte, ideea efortului depus de artist, iar, pe de altă parte, ipostaza demiurgică a acestuia. Cheia semnificațiilor strofei se află în versurile: „Ca să schimbăm, acum, întâia oară,/Sapa-n condei și brazda-n călimară”. Acestea conțin îndemnul transformării instrumentelor muncii fizice în instrumente ale muncii intelectuale, dar și pe cel adresat viitorilor artizani ai condeiului (poeti) privind trecerea de la formele poetice tradiționale la cele moderne, sugerate prin metaforele: „cuvinte potrivite”, „versuri și icoane”. Prin intermediul poeziei, trecutul se sacralizează, devine îndreptar moral și dobândește veșnicie: „am luat cenușa morților din vatră/Și am făcut-o Dumnezeu de piatră”.

Ideea transfigurării socialului în estetic, prin faptul că durerea, revolta socială sunt concentrate în poezie, este regăsită în **strofa a patra**. Poetul devine exponentul celor mulți și obidiți, vocea care să-i cheme spre lumină, ca o răsplată pentru suferința lor de veacuri: „E-ndreptățirea ramurei obscure/Ieșită la lumină din pădure/Și dând în vârf, ca un ciorchin de negi,/Rodul durerii de vecii întregi”. Dacă veninul a devenit, prin transfigurare artistică, miere, durerea s-a transformat în „vioară”, denumire metaforică pentru poezie. Atâta timp cât poetul „cântă” dureri și suferințe, speranțe și visuri, poezia este vioară al cărei glas provoacă neliniște și teamă „stăpânilor”. Când poetul îi amintește pe asupritorii „bunilor” săi, pe care îi supune pedepsei, poezia devine bici, forța cuvântului lovindu-i pe vinovați: „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte”. Estetica urâtului este regăsită în versurile: „Din bube, mucegaiuri și noroi/Iscat-am frumuseți și prețuri noi.”

Așadar, creația poetică este o valoare spirituală la a cărei realizare au contribuit „munca” robilor străbuni, „suferința” celor ce-au trăit în umbră și „răzvrătirea” acestora de-a lungul istoriei, poetul fiind acela care le adună și care le acordă însușiri estetice.

Ultima strofă redă ideea că poezia este atât rezultatul inspirației, al harului divin – „slova de foc” -, cât și rezultatul meșteșugului, al trudei – „slova făurită”: „Slova de foc și slova făurită/Împărechiate-n carte se mărită/Ca fierul cald îmbrățișat în clește”. Condiția poetului este redată în versul: ”Robul a scris-o, Domnul o citește”, poetul devenind robul ce scrie pentru Domnii știutori de carte, robia lui fiind în slujba atotputernicului Cuvânt, care, la rândul său, se lasă robit de Creator.

VII. Concluzia

„**Testamentul**” lui Tudor Arghezi poate fi considerat o artă poetică modernistă prin **adâncirea lirismului, ambiguitatea limbajului, metaforele șocante potrivit esteticii urâtului și înnoirile prozodice.**

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
de Lucian Blaga

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.
Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adâncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină -
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfânt mister
și tot ce-i neînțeles
se schimbă-n neînțelesuri și mai mari
sub ochii mei-
căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
Lucian Blaga

- modernism-
-tema și viziunea despre lume-

I. Contextul apariției

Poezia „**Eu nu strivesc corola de minuni a lumii**” de Lucian Blaga, publicată în deschiderea primului său volum, „**Poemele luminii**” (1919), face parte din seria artelor poetice moderne ale literaturii române interbelice, alături de „Testament” de Tudor Arghezi și „Joc secund” de Ion Barbu.

II. Încadrare într-o categorie, curent literar – modernism

Textul poetic blagian poate fi considerat o **artă poetică**, deoarece autorul își exprimă **concepția despre poezie și despre rolul poetului**. De asemenea, este o meditație filosofică și o confesiune elegiacă pe tema cunoașterii.

Poezia aparține **direcției moderniste** întrucât evidențiază **relațiile poet-lume și poet-creație**. Structura **strofei-bloc**, **tehnica ingambamentului** (începerea versului cu literă mică), **intelectualizarea emoției** se înscriu tot în **sfera modernismului**, alături de unele influențe expresioniste precum: **exacerbarea (accentuarea) eului creator, sentimentul absolutului, interiorizarea și spiritualizarea peisajului**.

III. Viziunea despre lume

Arta poetică „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii” sintetizează viziunea blagiană despre lume care implică o dublă perspectivă: **poetică și filosofică**.

Cunoașterea paradizică (numele vine de la Paradis - se referă la cunoașterea prin simțuri, cu ea fiind înzestrați Adam și Eva: văz, auz, pipăit, miros) numește obiectele, le determină, le clasifică, se eliberează de intuiție, are vocația rigorii și a certitudinii; ea presupune obiectul „nedespicat”; este o descriere simplă, fără tensiune interioară caracterizându-i pe oamenii de știință.

Cunoașterea luciferică (numele vine de la Lucifer care, metamorfozat în șarpe, a promis primului om revelația adevărului absolut; acesta, însă, a fost înșelat, rămânând cu blestemul de a nu reuși decât să micșoreze sau să mărească tainele) se detașează de obiect; ea se așază în planul misterelor, construiește, riscă, intră în spațiul neliniștii creatoare. Ea se opune cunoașterii paradizice întrucât consideră obiectul „despicat” în două: o parte care se arată și o parte care se ascunde, obiectul acestei cunoașteri fiind întotdeauna un mister, ea marcând specificitatea sensibilității poetice.

Tot Lucian Blaga afirmă că misterul nu se lasă revelat și, astfel, ajungem la cea de-a treia treaptă pe care se situează **Marele Anonim** care apără misterele punându-ne frâne transcendente.

Rolul poetului nu este acela de a descifra tainele lumii și de a le ucide, astfel, ci de a le potența misterul prin creația poetică.

IV. Tipul de lirism

Lirismul este **subiectiv** și se realizează prin **atitudinea poetică** transmisă în mod direct iar la nivelul expresiei prin **mărcile subiectivității: pronume personale la persoana întâi singular, adjective posesive la persoana întâi singular, verbe la persoana întâi, topica și pauza afectivă (cezura).**

V. Tema

Tema poeziei este **cunoașterea** lumii, desemnată de metafora ”luminii”, dar și atitudinea poetică în fața marilor taine ale Universului. Cunoașterea lumii în planul creației poetice este posibilă numai prin iubire.

VI. Structură, compoziție

Titlul este un enunț propozițional, reliefând raportul **eu poetic-univers**. Primul cuvânt, pronumele „eu”, reluat de cinci ori în poezie, evidențiază rolul eului liric, de centru al propriului univers poetic. Verbul la forma negativă „nu strivesc” exprimă refuzul cunoașterii de tip rațional și opțiunea pentru cunoașterea luciferică, poetică, rolul poetului fiind acela de a adânci taina. Întregul univers mundan (al lumii), imaginat ca o „corolă de minuni a lumii”, este o sumă de taine, imaginate ca petalele unei corole uriaș

Simetria textului se realizează prin **reluarea sintagmei din titlu în incipit**, a metaforei **luminii**, a **pronumelui personal** dar și prin **reluarea metaforelor enumerate în prima și ultima secvență poetică**.

Relațiile de opoziție se stabilesc între cele două tipuri de cunoaștere, care se realizează prin antiteza „eu/alții”, „lumina mea/lumina altora.”

Poezia cuprinde patru secvențe poetice.

Prima secvență, primele cinci versuri, exprimă concentrat refuzul cunoașterii logice, raționale prin verbe la forma negativă: „nu strivesc”, „nu ucid”. În călătoria sa inițiativă, poetul întâlnește misterul ce se revelează sub diverse forme: flori, ochi, buze sau morminte.

Florile sugerează mirabila frumusețe a naturii, a universului, numind ființa iubitei ori copilăria, cuvântul poezilor, dar și taina înfloririi, a rodirii. Dacă floarea încântă prin suavitatea ei perfect geometrică, ea rămâne misterioasă, căci frumusețea însăși e o mare taină; în plus, ea conotează, prin fulguranta (trecătoarea) ei viață, trecerea timpului, fragilitatea formelor vii.

Motivul ochilor se asociază firesc ideii de cunoaștere contemplativă. Ochii sunt însă și un spațiu al întâlnirii dintre eu și lume, o deschidere a universului interior spre tot ce înconjoară ființa, oglinzi în care două interiorități se iau în posesie reciproc.

Buzele închid taina cuvântului, a cântecului, a sărutului de iubire sau de trădare, semnificând, totodată, ideea cunoașterii prin rostire poetică, prin Logos.

Mormintele pot fi simboluri ale mineralului (țărâna), dar și metafore ale cunoașterii prin asumarea tradiției, prin păstrarea legăturii spirituale cu străbunii; loc al spaimelor, condamnare finală, dar și promisiune a vieții veșnice, mormintele închid tulburătoarea taină a morții.

Ca taine întâlnite în cale și ocrotite prin iubire, cele patru fragmente ale unui Tot armonic îmbogățesc „vraja nepătrunsului ascuns”.

Secvența a doua detaliază un alt mod de cunoaștere – cea rațională - și se construiește pe baza unor relații de opoziție: ”eu” – ”alții”, ”lumina mea” – ”lumina altora”, ca o antiteză între cele două tipuri de cunoaștere, paradiziacă și luciferică. Deși referentul (cel despre care se vorbește) poetic rămâne cel din prima secvență (substantivul „tainele”, „nepătrunsul ascuns”, „adâncimi de întuneric”), raportarea la acesta, din perspectiva celor mulți, este cu totul diferită, violența verbului la forma afirmativă fiind semnificativă: ”Lumina altora/sugrumă vraja nepătrunsului ascuns”.

Secvența a treia definește cunoașterea luciferică – o cunoaștere poetică privilegiată. Prin conjuncția adversativă „dar” se instituie antiteza „lumina altora” – „lumina mea”, care valorizează dublu (negativ și pozitiv) metafora luminii. Cunoașterea luciferică pentru care optează eul liric este detaliată poetic prin comparația dezvoltată cu lumina selenară (lunii), creația poetică („lumina mea”) aseamănându-se cu „lumina lunii”, care, în loc să lămurească misterele nopții, le sporește: „și tot ce-i ne-nțeles/se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari”.

Ultima secvență are valoare concluzivă, subliniată prin conjuncția „căci” – motivând prin iubire legătura poetului cu esența misterioasă a tainelor universului. Iubirea devine, astfel, instrument de cunoaștere, cale de intuire a tainelor lumii. Prin recurența (revenirea) termenilor enumerați și în finalul primei secvențe, „corola de minuni a lumii” pare a se închide sferic, refăcându-și perfecțiunea.

VII. Concluzia

Arta poetică „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii” de Lucian Blaga aparține modernismului printr-o serie de particularități de structură și de expresivitate: viziunea asupra lumii, intelectualizarea emoției, exacerbarea eului, interiorizarea peisajului și tehnica ingambamentului.

Riga Crypto și lapona Enigel
de Ion Barbu

Menestrel trist, mai aburit
Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,
De cuscru mare dăruit
Cu pungi, panglici, beteli cu funtă,

Mult îndărătnic menestrel,
Un cântec larg tot mai încearcă,
Zi-mi de lapona Enigel
Și Crypto, regele-ciupearcă!

- Nuntaș fruntaș!
Ospățul tău limba mi-a fript-o,
Dar, cântecul, tot zice-l-aș,
Cu Enigel și riga Crypto.

- Zi-l menestrel!
Cu foc l-ai zis acum o vară;
Azi zi-mi-l stins, încetinel,
La spartul nunții, în cămară.
*

Des cercetat de pădureți
În pat de râu și-n humă unsă,
Împărăția peste bureți
Crai Crypto, inimă ascunsă,

La vecinic tron, de rouă parcă!
Dar printre ei bârfeau bureții
De-o vrăjitoare mânătară,
De la fântâna tinereții.

Și răi ghioci și toporași
Din gropi ieșeau să-l ocărăscă,
Sterp îl făceau și năvăș,
Că nu voia să înflorească.

În țări de gheață urgisită,
Pe-același timp trăia cu el,
Laponă mică, liniștită,
Cu piei, pre nume Enigel.

De la iernat, la pășunat,
În noul an, să-și ducă renii,
Prin aer ud, tot mai la sud,
Ea poposi pe mușchiul crud
La Crypto, mirele poienii.

Pe trei covoare de răcoare
Lin adormi, torcând verdeață:
Când lângă sân, un rigă spân,
Cu eunucul lui bătrân,
Veni s-o-mbie, cu dulceață:

- Enigel, Enigel,
Ți-am adus dulceață, iacă.
Uite fragi, ție dragi,
Ia-i și toarnă-i în puiacă.

- Rigă spân, de la sân,
Mulțumesc dumitale.
Eu mă duc să culeg
Fragii fragezi, mai la vale.

-Enigel, Enigel,
Scade noaptea, ies lumine,
Dacă pleci să culegi,
Începi, rogu-te, cu mine.

-Te-aș culege, rigă blând...
Zorile încep să joace
Și ești umed și plăpând:
Teamă mi-e, te frângi curând,
Lasă. - Așteaptă de te coace.

-Să mă coc, Enigel,
Mult aș vrea, dar vezi, de soare,
Visuri sute, de măcel,
Mă despart. E roșu, mare,
Pete are fel de fel;
Lasă-l, uită-l, Enigel,
În somn fraged și răcoare.

- Rigă Crypto, rigă Crypto,
Ca o lamă de blestem
Vorba-n inimă-ai înfipt-o!
Eu de umbră mult mă tem,

Că dacă-n iarnă sunt făcută,
Și ursul alb mi-e vărul drept,
Din umbra deasă, desfăcută,
Mă-nchin la soarele-nțelept.

La lămpi de gheață, supt zăpezi,
Tot polul meu un vis visează.
Greu taler scump cu margini verzi
De aur, visu-i cercetează.

Mă-nchin la soarele-nțelept,
Că sufletu-i fântână-n piept,
Și roata albă mi-e stăpână,
Ce zace-n sufletul-fântână.

La soare, roata se mărește;
La umbră, numai carnea crește
Și somn e carnea, se dezumflă,
Dar vânt și umbră iar o umflă...

Frumos vorbi și subțirel
Lapona dreaptă, Enigel,
Dar timpul, vezi, nu adăsta,
Iar soarele acuma sta
Svârlit în sus, ca un inel.

- Plângi, preacuminte Enigel!
Lui Crypto, regele-ciupearcă.
Lumina iute cum să-i placă?
El se desface ușurel
De Enigel,
De partea umbrei moi, să treacă...

Dar soarele, aprins inel,
Se oglindi adânc în el;
De zece ori, fără sfială,
Se oglindi în pielea-i cheală.

Și sucul dulce înăcrește!
Ascunsa-i inimă plesnește,
Spre zece vii peceti de semn,
Venin și roșu untdelemn
Mustesc din funduri de blestem;

Că-i greu mult soare să îndure
Ciupearcă crudă de pădure,
Că sufletul nu e fântână
Decât la om, fiară bătrână,
Iar la făptură mai firavă
Pahar e gândul, cu otravă,

Ca la nebunul rigă Crypto,
Ce focul inima i-a fript-o,
De a rămas să rătăcească
Cu altă față, mai crăiască:

Cu Laurul-Balaurul,
Să toarne-n lume aurul,
Să-l toace, gol la drum să iasă,
Cu măsălarița-mireasă,
Să-i ție de împărăteasă.

Riga Crypto și laponă Enigel
Ion Barbu
-modernism-
-tema și viziunea despre lume-

I. Contextul apariției

Balada „**Riga Crypto și laponă Enigel**” de **Ion Barbu** face parte din volumul **Joc secund** și este o capodoperă.

II. Încadrare într-o categorie, curent literar – modernism

„**Riga Crypto și laponă Enigel**” este o poezie **modernistă**, întrucât **balada** preia o formulă specifică epicului în proză, aceea de **povestire în cadru**, dar păstrează intacte resursele **liricului**. O altă caracteristică a modernismului este **ambiguitatea**, balada putând fi citită atât ca o **legendă etiologică** (despre nașterea ciupercilor otrăvitoare), dar și ca **alegorie a Ființei**, sesizându-se, totodată, și elemente de **artă poetică**.

III. Viziunea despre lume

Viziunea despre lume pe care o propune balada „**Riga Crypto și laponă Enigel**” pune în evidență legătura cu „**Luceafărul**” eminescian, având de-a face cu un „Luceafăr întors”, după cum spune însuși autorul.

IV. Tipul de lirism

Lirismul este unul obiectiv, dar există o lirică a măștilor, la fel ca în „Luceafărul”.

V. Tema

Tema este **iubirea imposibilă** dar și tema **cunoașterii**. Motivele poetice sunt: transhumanța, atracția pentru Soare, tentația Sudului, visul, „sufletul-fântână”. Dintre acestea, două au o importanță deosebită în descoperirea sensului: **Soarele și fântâna**.

VI. Structură, compoziție

Titlul este construit printr-un raport de coordonare între numele celor doi protagoniști și amintește de marile povești de iubire din literatura lumii (**Tristan și Isolda, Romeo și Julieta**), numai că îi situează, încă de la început, pe cei doi protagoniști în lumi diferite. Substantivul „rigă” (rege, împărat) sugerează un spațiu oriental-exotic, în vreme ce al doilea substantiv, „laponă”, trimite la un spațiu nordic, boreal. Numele Crypto vine de la termenul „criptogamă” (grup de plante inferioare, fără flori și care se înmulțesc prin spori) și din adjectivul „criptic” (ascuns, încifrat). Enigel provine din latinescul „angelus” (engel, enigel, angel).

Relațiile de opoziție se remarcă încă din titlu: **nonuman-uman, masculin-feminin, regal-comun**. O altă opoziție majoră este cea **materie-spirit**. Opozițiile se realizează și în **simbolurile**

importante ale textului poetic: **Soare-umbră** fiind termenii opoziției prin care protagoniștii se raportează la cunoaștere.

În privința **simetriei**, pot fi sesizate cele **două nunți**: cea **umană** – care deschide textul și la finalul căreia se rostește povestea menestrelului - și cea din **lumea plantelor otrăvitoare** - din epilog.

Cel mai important **element de recurență** este **nunta**. Locul central îl ocupă **nunta ratată** încadrată de **două nunți împlinite**. Ratarea nunții nu este obligatoriu conotată negativ, cum ar putea părea la prima vedere, căci eșecul are ca rezultat păstrarea echilibrului.

Poezia este structurată după **modelul narațiunii în ramă**. Primele **patru strofe** au rolul unui **prolog** și dezvoltă **tema creației și a creatorului**. La o nuntă adevărată („La spartul nunții, în cămară”), un nuntaș îi cere menestrelului să-i zică balada lui Enigel și riga Crypto, balada nuntirii imposibile, a iubirii neîmplinite. Artistul, creatorul căruia i se adresează „nuntașul fruntaș” – cititorul – este imaginat ca un „menestrel”, cântăreț al unui timp medieval, timp al poveștilor de iubire curtenească, mereu visate, niciodată împlinite. Creația este „joc secund”, este „cântec larg”, „oglindire” înaltă. Balada, care fusese cântată „cu foc acum o vară”, va fi rostită acum „stins, încetinel”. Antiteza reliefează modurile în care poate fi interpretată opera: Erosul ca pasiune - zisă „cu foc” - sau iubirea ca aventură spirituală - zisă „stins”.

Expozițiunea baladei îi prezintă pe cei doi eroi din perspectiva naratorului heterodiegetic. Personajul masculin, riga Crypto, aparține unei lumi inferioare, lume a văii și a umbrei. Numele protagonistului sugerează un univers închis, solitar, enigmatic. În lumea căreia îi aparține prin naștere și destin, eroul se singularizează (precum Cătălina) prin rang (crai, rigă). El refuză, însă, a-și îndeplini destinul într-un spațiu al vieții inferioare, desemnat prin metafora „pat de râu”, prin sintagma „humă unsă” (existența telurică, fără rădăcini a ființei) și prin simbolurile văii, al umbrei și răcorii. Portretul protagonistului se întregeste prin caracterizarea făcută de cei care aparțin acestei lumi: „Și răi ghioci și totporași/Ieșeau din văi să-l ocărăscă,/Sterp îl făceau și nărăvaș/Că nu voia să înflorească”. Refuzul înfloririi, al nuntirii cu perechea destinată lui în lumea de jos – „vrăjitoarea mănătarcă” - semnifică refuzul împlinirii destinului într-o lume inferioară. El năzuiește să depășească limitele condiției sale prin iubire, prin vis.

Celălalt personaj este Enigel, mica laponă care întruchipează o umanitate superioară. Numele eroinei reliefează aspirația spre celest. Epitetele „mică, liniștită, preacuminte”, asociate numelui protagonistei, evidențiază natura ei echilibrată, rațională.

Surprinsă într-o călătorie inițiată dinspre spațiile boreale spre sud, spre tărâmurile Soarelui, Enigel străbate drumul transumanței ca pe un drum al inițierii, ca pe o aventură a cunoașterii.

Popasul lui Enigel în lumea lui Crypto reprezintă momentul-**intrigă**. Întâlnirea eroilor care aparțin unor lumi diferite e posibilă, ca în „Luceafărul”, doar în spațiul visului și în durata nocturnă.

Desfășurarea acțiunii surprinde cele trei încercări ale „regelui-ciupercă” de a o determina pe „lapona dreaptă Enigel” să renunțe la călătoria spre miazăzi, la aspirația spre Soare și constituie tentații ale trăirii materiale, instinctuale. El îi oferă valorile supreme ale lumii lui – dulceață, fragi -, valori materiale însă, îndemnând-o, așadar, să guste bucuriile lumii senzoriale, bucuriile unei existențe telurice „în somn fraged și răcoare”. Spre deosebire de Cătălina, el este gata să se sacrifice pentru visul de lumină, alegând să-i fie aproape ființei iubite, chiar dacă această apropiere este mortală pentru firava sa făptură: „Dacă pleci să culegi/Începi, rogu-te, cu mine”. Enigel depășește proba ispitirii, refuzând să se abată din drumul ei spre cunoaștere. Monologul ei exprimă crezul omului superior care triumfă asupra limitelor sale sufletești și biologice. Enigel definește, în antiteză, două modele existențiale: prin spațiul umbrei, ea vorbește despre existența omului care trăiește ca ființă biologică, prin spațiul luminii, al ogindirii se sugerează spiritul uman care se împlinește prin cugetare, prin cunoaștere. „Roata albă” care „zace-n sufletul-fântână” închipuie conștiința umană.

Pentru regele ciupercilor, întâlnirea cu „aprinsul inel” al Soarelui este distructivă și marchează, totodată, și **punctul culminant** al narațiunii alegorice. Prin apelul la limbajul incantatoriu al descântecului și la simbolistica blestemului folcloric, poetul imaginează metamorfoza lui Crypto care se transformă în ciupercă otrăvitoare.

Deznodământul poveștii imposibilei iubiri valorifică, în chip neașteptat, motivul nunții împăratești cu care se încheie basmele. Nuntirea nebunului rigă Crypto cu „mășlarița mireasă” (plantă otrăvitoare ca și laurul) valorizează negativ motivul basmic, pentru că nu reprezintă încununarea izbânzii eroului, ci prăbușirea lui definitivă. Cel care aspirase nebunește spre o mireasă ideală, refuzând nuntirea cu perechea predestinată lui – „vrăjitoarea mânătarcă” -, ființa de același regn, apaținând aceleiași lumi, este pedepsit cu dezrădăcinarea, cu alienarea, cu rătăcirea unui „fiu risipitor” căruia nu-i mai este îngăduită întoarcerea.

VII. Concluzia

Numită de autorul însuși „Luceafăr întors” datorită „inversării sistemului de valori”, balada poate fi citită, întocmai ca poemul eminescian, și ca lirică a măștilor: „Crypto e poetul, creatorul și el plătește cu nebunia încercarea de a-și modifica condiția de a trăi. Ca și „Luceafărul”, „Riga Crypto și lapona Enigel” este povestea poetului.” (Nicolae Manolescu)

Leoaică tânără, iubirea
de Nichita Stănescu

Leoaică tânără, iubirea
mi-a sărit în față.
Mă pândise-n încordare
mai demult.
Colții albi mi i-a înfipt în față,
m-a mușcat leoaica, azi, de față.

Și deodată-n jurul meu, natura
se făcu un cerc, de-a-dura,
când mai larg, când mai aproape,
ca o strângere de ape.
Și privirea-n sus țâșni,
curcubeu tăiat în două,
și auzul o-ntâlni
tocmai lângă ciocârlii.

Mi-am dus mâna la sprânceană,
la tâmplă și la bărbie,
dar mâna nu le mai știe.
Și alunecă-n neștire
pe-un deșert în strălucire,
peste care trece-alene
o leoaică arămie
cu mișcările viclene,
încă-o vreme,
și-ncă-o vreme...

Leoaică tânără, iubirea
de Nichita Stănescu
- neomodernism –
-tema și viziunea despre lume-

I. Încadrare în context

Poezia „*Leoaică tânără, iubirea*”, de Nichita Stănescu, face parte din al volumul „*O viziune a sentimentelor*” (1964).

II. Încadrare într-o categorie, curent literar – neomodernism

„*Leoaică tânără, iubirea*” de Nichita Stănescu este o poezie **neomodernistă** prin noutatea abordării temei, prin ambiguitatea limbajului poetic, insolitul imaginilor artistice, noutatea metaforelor, înnoirile prozodice.

III. Viziunea despre lume

Viziunea asupra lumii se transpune într-o viziune inedită asupra sentimentului concretizat în imaginea leoaicei.

IV. Tipul de lirism

Lirismul este subiectiv, fiind prezente mărcile lexico-gramaticale ale eului liric iar sentimentele sunt transmise în mod direct prin verbe și pronume la persoana I singular: ”am dus”, ”mă”.

V. Tema poeziei

Tema poeziei este întâlnirea neașteptată cu iubirea, ca ”întâmplare a ființei”. Apariția bruscă, surprinzătoare a iubirii, intrarea ei agresivă în existența umană transformă definitiv percepția bărbatului îndrăgostit asupra lumii și asupra sa. **Motivul central** al textului, care prin repetare devine **leitmotiv**, este acela al „*leoaicei*”, care simbolizează iubirea/poezia.

VI. Structură/compoziție

Titlul definește metaforic iubirea/poezia prin intermediul unei metafore surprinzătoare. Iubirea, imaginată ca o „leoaică”, propune o perspectivă atipică, șocantă prin ideea de ferocitate, iubirea fiind un sentiment de tip superior, puternic, dar și agresiv, iar epitetul „tânără” face trimitere la faptul că acesta este un sentiment pururea tânăr, fără vârstă. A doua secvență a titlului se constituie în apozitia simplă „iubirea”, prin care se explică metafora inițială și se anticipează tema poeziei.

Titlul este reluat în **incipitul** poeziei, ca prim vers și din acest moment sugestia violenței este anulată, iar sentimentul va fi situat în sfera de semnificații a simbolului leului, respectiv putere, forță, agresivitate, dar și eleganță, noblețe, simbol care, prin feminizare, capătă noi valențe. Îmbogățindu-se cu ideea de posesivitate, leoaica, prin latura ei maternă, garantează perpetua regenerare, iar

senzualitatea, grația și efemeritatea corespunzătoare vârstei, ating domeniul inspirației poetice, a frumosului artistic.

Compozițional, poezia are **trei secvențe lirice**, corespunzătoare celor trei strofe: **întâlnirea cu iubirea/creația, metamorfoza universului, constatarea metamorfozei ireversibile a ființei**.

Simetria se realizează prin cele două imagini ale iubirii, la începutul și la sfârșitul textului poetic, care se corelează cu două percepții diferite ale eului asupra lumii, ce sugerează că transformarea este totală și ireversibilă.

Prima secvență poetică surprinde momentul întâlnirii bruște și dureroase a ființei cu iubirea/inspirația poetică, sub forma unei impresii provenite din universul vânătorii. Raporturile dintre vânător (*leoaica*) și pradă (eul) sunt multiple: atacul survine așteptării camuflate – „*mai demult*” și este urmat de seducție – „*azi*”.

Primul vers conține o metaforă dezlegată chiar din titlu, definiția-portret a iubirii. Cel de-al doilea vers conferă ideea de agresivitate a leoaicei, dar exprimă și surpriza năucitoare pe care o produce apariția sentimentului. Violența revelației este sugerată de imaginea „colților albi” și de sugestia rănirii. Primele momente ale receptării sentimentului existent în stare latentă (care există, dar nu se manifestă exterior, putând izbucni oricând) în sufletul omului sunt asociate cu alte imagini ale agresivității, respectiv ale șocului provocat de întâlnirea cu iubirea/poezia: „Mă pândise-n încordare mai demult./ Colții albi mi i-a înfipt în față,/ m-a mușcat leoaica, azi, de față.” Repetarea obsesivă a cuvântului polisemantic „față” intensifică imaginea unei coliziuni violente și surprinde filmul nașterii poetului/ îndrăgostirii.

În **cea de-a doua secvență poetică**, o descriere cosmogonică, este prezentată recrearea universului sub influența transfiguratoare a iubirii. Momentul este marcat de o dublă transfigurare, a ființei invadate de sentiment și a lumii, receptată prin prisma noii identități a ființei. În fapt, lumea se recrează, reiterând momentul genezei: „Și deodată-n jurul meu, natura/se făcu un cerc, de-a-dura, când mai larg, când mai aproape,/ca o strângere de ape.” Cercul, simbol al perfecțiunii, are în centru eul creator, ființa care devine un univers pulsatoriu și în expansiune, traversat de simțuri omenești aparent autonome: privirea și auzul, pe care le unifică în stare extatică (de încântare). Metaforele insolite (neobișnuite) „privirea.../curcubeu tăiat în două,/și auzul o-ntâlne/tocmai lângă ciocârliei” transmit starea extatică prin mișcarea ascensorială „privirea-n sus țâșni”.

A treia secvență concretizează efectele întâlnirii cu iubirea/inspirația. În procesul de recreare a lumii după legile iubirii/ale creației poetice este integrată și ființa poetului. Finalul poeziei ilustrează faptul că întâlnirea cu iubirea/poezia scoate ființa umană de sub legile lumii fizice și o proiectează în eternitate: „Și alunecă-n neștire/pe-un deșert în strălucire,/peste care trece-alene/o leoaică arămie/cu mișcările vicleane,/încă-o vreme,/și-ncă-o vreme...”. Precizia temporală de la

începutul poeziei (*azi*) este înlocuită de abolirea timpului: „încă-o vreme,/și-ncă-o vreme...”, deși repetiția poartă, în indeterminarea ei, ambiguitatea semantică: eternitate sau efemeritate.

VII. Concluzia

„**Leoaică tânără, iubirea**” de Nichita Stănescu este o artă poetică neomodernistă pentru că interesul autorului vizează relația poet-lume/poet-creație și identifică poezia cu iubirea. Iubirea/poezia reprezintă un mijlocitor între eu și universul ființei. Sentimentul poetic este acela de contopire cu esența lumii prin iubire.

Către Galateea
de Nichita Stănescu

Îți știu toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile
și umbra ta, și tăcerile tale, și sânul tău
ce cutremur au și ce culoare anume,
și mersul tău, și melancolia ta, și inelul tău, și secunda
și nu mai am răbdare și genunchiul mi-l pun în pietre
și mă rog de tine,
naște-mă.

Știu tot ce e mai departe de tine,
atât de departe, încât nu mai există aproape -
după-amiază, după-oriizontul, dincolo-de-marea...
și tot ce e dincolo de ele,
și atât de departe, încât nu mai are nici nume.
De aceea-mi îndoi genunchiul și-l pun
pe genunchiul pietrelor, care-l îngână.
Și mă rog de tine,
naște-mă.

Știu tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine.
Bătaia inimii care urmează bății ce-o auzi,
sfârșitul cuvântului a cărui prima silabă tocmai o spui
copacii - umbre de lemn ale vinelor tale,
râurile - mișcătoare umbre ale sângelei tău,
și pietrele, pietrele - umbre de piatră ale genunchiului meu,
pe care mi-l plec în fața ta și mă rog de tine,
naște-mă. Naște-mă.

Către Galateea
de Nichita Stănescu
-neomodernism-
-tema și viziunea despre lume-

I. Contextul apariției

Nichita Stănescu este un poet reprezentativ al Generației șaizeciste, aparținând literaturii postbelice și încadrându-se curentului literar neomodernism. Poezia „**Către Galateea**” face parte din volumul „**Dreptul la timp**” (1965).

II. Încadrare într-o categorie, curent literar – neomodernism

Artă poetică neomodernistă, „**Către Galateea**” surprinde concepția autorului despre poezie (atributele ei specifice) și despre rolul poetului (raportul acestuia cu lumea și creația), realizându-se răsturnarea relației creator-operă, inversarea rolurilor: artistul este cel „născut” de operă, vizibilă fiind adâncirea lirismului în subiectiv, tematica existențială, ambiguitatea limbajului, metaforele insolite, actualizarea mitului creatorului.

III. Viziunea despre lume

Relația dintre viziunea autorului asupra poeziei și neomodernism se concentrează în jurul unor aspecte relevante în textul poeziei: ruptura tragică a sinelui, conștiința scizionată (ruptă), perceperea dureroasă a timpului, dialogul poetului cu miturile.

IV. Tipul de lirism

Lirismul subiectiv se realizează prin atitudinea poetică transmisă în mod direct, iar la nivelul expresiei prin mărcile subiectivității: alternarea formelor de persoana I și a II-a, singular, ale adjectivului pronominal posesiv „**meu**” – „**tău**” și ale verbului la prezent.

V. Tema

Tema admite două accepțiuni: **artă poetică**, în care este prezentat creatorul în raport cu opera sa și poezie de **dragoste**, sub forma unui elogiu adresat persoanei iubite.

VI. Structură, compoziție

Creația lirică se fundamentează pe cunoscutul mit al lui Pygmalion, sesizabil încă din titlu: sculptorul din Cipru care, îndrăgostit de una dintre statuile sale de fildeș, se roagă zeiței Afrodita s-o însuflețească pentru el. Din căsătoria cu Galateea, opera-femeie plăsmuită de artist, se naște un fiu numit Pathos (în greacă – *suferință*, *patimă*), sensul mitului fiind acela că patosul artistului însuflețește opera;

Mitul ilustrează procesul idealizării proprii creații pentru care personajul masculin este atât creator, cât și receptor. Idealul fiecăruia este rezultatul unor reprezentări interne imposibil de găsit în

exterior; de aceea, Pygmalion o modelează pe Galatea conform propriilor dorințe, ea întruchipând perfecțiunea, care îl subjugă pe deplin pe artist.

Poezia stănesciană este concepută ca un cântec de slavă a iubirii și, implicit, a creației. Stănescu reface mitul, transferându-i semnificația din timpul arhaic către prezent, slăvind, de fapt, perfecțiunea în artă, identificabilă cu prototipul iubitei ideale. Artistul își atribuie, astfel, puteri demiurgice, câștigând, prin creație „dreptul la timp”.

Compozițional, poezia este alcătuită din trei unități strofice: prima - șapte versuri, următoarele două - câte nouă versuri.

Simetria textului constă în faptul că fiecare dintre strofe debutează cu o marcă a prezenței eului liric, anume verbul de cunoaștere, „**știu**”, și se încheie cu leitmotivul nașterii; între cele două granițe se desfășoară o aventură unică ce cuprinde întreg universul supus creației.

Prima secvență lirică este o adresare directă către iubita-creație și are drept incipit verbul „**a ști**”, la persoana întâi, singular, marcând capacitatea absolută a creatorului de a o cunoaște; eul liric, precum Demiurgul, este omniștient în raport cu opera sa, cunoscând întregul univers, pe care acesta îl definește, alcătuit din elemente **concrete** îmbinate cu cele **abstracte**: „toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile/și umbra ta, și tăcerile tale, și sânul tău/ce cutremur au și ce culoare anume,/și mersul tău, și melancolia ta, și inelul tău, și secunda”;

Situația privilegiată de a cunoaște totul în raport cu iubita-creație, dincolo de spațiu și timp, generează implorarea acesteia de a redefini sensul inițial al existenței lui. Gestul îngenuncherii pe piatră denotă suferința în numele implorării a celui care dorește să fie născut de către propria creație: „genunchiul mi-l pun în pietre/și mă rog de tine,/naște-mă”. Simbolul pietrei care ascunde capodopera este recurent în lirica stănesciană, exemplificând capacitatea profundă a autorului de a materializa abstractul.

În cea de-a doua secvență lirică se produce o amplificare a cunoașterii, generată de lărgirea universului creației, care devine atotcuprinzătoare. Procesul cunoașterii prin iubire dă naștere unei ființe feminine identificabilă atât cu elementele cunoscute, cât și cu cele neinventate încă: „Știu tot ce e mai departe de tine,/atât de departe, încât nu mai există aproape - /după-amiaza, după-orientul, dincolo-de-marea.../și tot ce e dincolo de ele,/și atât de departe, încât nu mai are nici un nume”. Pornind de la noțiuni familiare, creatorul ajunge la denumiri paradoxale, alcătuite într-un limbaj specific stănescian. Astfel, cunoașterea se întoarce la origini, la începuturile lumii, la ideea de increat, care precede cuvântul. Finalul secvenței reia motivul pietrei-altar de rugăciune pentru eul liric, care tinde să se identifice, prin comuniune, cu materia personificată, metafora „genunchiul pietrelor” sugerând o altă relație a artistului-poet cu lumea decât în strofa anterioară: trecerea de la perceperea exterioară/de la contemplație, la comunicare intimă, iar lumea se organizează prin cântec

după chipul și asemănarea lui, ca în mitul lui Orfeu. Verbul „îngână” poate avea ca sens conotativ atât verbul „cântă”, cât și verbul „imită”: prin cântec/poezie, lumea reală devine o copie/imitație (mimesis) a lumii plăsmuite de artist.

În ultima secvență lirică se continuă monologul adresat prin aceeași atitudine demiurgică față de femeia-creație, prin îmbinarea particularului cu generalul, iubita devenind o reproducere a macrocosmosului în planul uman. Se derulează, prin urmare, un proces de cedare a specificului între aceasta și universul înconjurător, elementele naturii, „copacii”, „râurile”, devenind, metaforic, părți componente ale trupului ei și proiectând-o în eternitate: „știi tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine./Bătaia inimii care urmează bății ce-o auzi,/sfârșitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui,/copacii – umbre de lemn ale vinelor tale,/râurile – mișcătoare umbre ale sângelui tău”. Gestul îngenuncherii pe altarul creației se modifică semnificativ prin identificarea eului creator cu piatra însuflețită: „și pietrele, pietrele – umbre de piatră/ale genunchiului meu,/pe care mi-l plec în fața ta și mă rog de tine,/naște-mă. Naște-mă”. Repetarea cererii cu valoare de imperativ, „naște-mă”, accentuează dorința eului liric de a renaște prin intermediul creației sale cu valoare perenă.

Nucleul ideatic al poeziei este reprezentat de paradoxul nașterii creatorului prin intermediul creației și reliefează comuniunea puternică între cei doi, care alcătuiesc o unitate indestructibilă, renăscându-se unul pe celălalt la infinit; poezia devine, astfel, un elogiu închinat iubirii – cale de cunoaștere, singura modalitate prin care spiritul poate atinge nemurirea.

VII. Concluzia

„Către Galateea” este o artă poetică în care „artistul cunoaște (**știe**), iar opera naște totul – copacii, râul, pietrele – lumea înconjurătoare numai prin intermediul artistului care se oferă ca model lumii umanizând-o, jertfindu-se pentru a face piatra să-i semene”. (Ștefania Micu)

GENUL DRAMATIC

O scrisoare pierdută
de I. L. Caragiale
-comedia-
-tema și viziunea despre lume-

I. Încadrare în context

„**O scrisoare pierdută**” a fost publicată în revista „*Convorbiri literare*”, în 1885.

Sursa de inspirație a autorului a fost chiar realitatea zilelor lui: noile alegeri impuse de guvernul liberal, odată cu revizuirea Constituției (1883).

II. Încadrare într-o categorie/curent literar/gen și specie

Comedia de moravuri „**O scrisoare pierdută**” exprimă vocația de scriitor realist a lui Caragiale prin preocuparea pentru domeniul social.

Genul dramatic reunește operele scrise, de obicei, pentru a fi reprezentate pe scenă, având drept caracteristici: structura specifică în **acte și scene**, **dialogul** ca principal mod de expunere și **indicațiile scenice**. „**O scrisoare pierdută**” înfățișează o listă de douăsprezece „persoane”, la care se adugă figuranții: *alegători, cetățeni, public*. Textul este împărțit în patru acte, cu un număr variabil de scene.

Comedia are câteva trăsături specifice: personajele aparțin stratului de mijloc sau păturii joase a societății, stârnește râsul, punând în lumină defecte morale sau fizice, dar și conflictul între aparență și realitate, limbajul are ca model vorbirea comună, iar finalul aduce împăcarea adversarilor.

III. Viziunea despre lume

În lumea lui Caragiale, indivizii trăiesc o existență lipsită de importanță, fără ierarhii valorice, fără principii morale, fără capacitatea de a discerne între bine și rău, între adevăr și minciună, între esență și aparență. Personajele au o adevărată *manie a politicianismului*, citesc gazetele și nu înțeleg nimic, dobândesc dreptul de vot și nu au pe cine alege, pentru că toți sunt la fel de „*canalii*”.

IV. Tema

„**O scrisoare pierdută**” este o comedie de moravuri care satirizează vicii ale societății românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea, ridiculizând aspecte din viața politică și familială a marii burghezii.

V. Structură, compoziție

Titlul comediei obiectul care antrenează personajele în conflicte și surprinde contrastul dintre aparență și esență. Din obiect al unei relații particulare, scrisoarea devine „*un document*” de interes public. Ca instrument de șantaj, ea deplasează acțiunea de pe scena politică în culisele luptei electorale.

Titlul poate avea două interpretări. Pe de o parte, „o” poate fi considerat articol nehotărât, deoarece „scrisorica” este una oarecare, fără nicio legătură cu domeniul public și care ar fi rămas camuflată în anonim, dacă nu ar fi fost conjunctura electorală care să o transforme în instrument de șantaj. Pe de altă parte, „o” poate avea valoarea morfologică de numeral, pentru că scrisorii pierdute în capitala unui județ de munte i se adaugă o a doua scrisoare, cea găsită de Dandanache în buzunarul paltonului străin, la petrecerea din capitală. Mesajul scris pe foaia de hârtie nici măcar nu justifică denumirea de *scrisoare*, ci de simplu bilet, care conține un anunț banal, dar compromițător din mai multe puncte de vedere: dezvăluie o relație extraconjugală a unor persoane importante și îl înfățișează pe autoritarul prefect în ipostaza de îndrăgostit ridicol.

Incipitul și finalul sunt realizate în **opозиție**: comedia se deschide cu scandalul pricinuit de pierderea scrisorii și se încheie cu petrecerea dată în cinstea noului ales.

Simetria textului este dată de existența celor două scrisori și sugerează un tipar al imoralității și al corupției, atât în provincie, cât și în capitală. De asemenea, personajele sunt dispuse simetric, în tabere care se confruntă în lupta electorală, nu pentru a impune un program politic, ci pentru a-și sluji propriul „*enteres*”.

Conflictul principal antrenează două tabere a căror confruntare are loc în plan politic: membrii de vază ai partidului aflat la putere (prefectul Tipătescu, Zaharia Trahanche, prezidentul local al partidului și Zoe, soția acestuia) și gruparea independentă a lui Nae Cațavencu, aspirant la calitatea de deputat. În **conflictul secundar** un rol important are grupul Farfuridi – Brânzovenescu, obsedat de trădare din partea fruntașilor partidului și, implicit, de pierderea nominalizării la deputăție a celui dintâi. În afara conflictelor rămân două personaje: Cetățeanul turmentat, ce are o singură preocupare: cu cine să voteze, și Ghiță Pristanda. Deși, ca alegător, Cetățeanul turmentat este singurul *out-sider*, ironia destinului face ca scrisoarea să revină periodic în mâinile lui și îl obligă să intre în contact cu forțele opozante. Polițaiul este implicat involuntar în conflict prin natura meseriei și a relațiilor cu personajele.

Acțiunea se desfășoară în **capitala unui județ de munte, ”în zilele noastre”**, neprecizarea cu exactitate a timpului și a spațiului actualizând acțiunea ori de câte ori piesa este jucată sau citită.

Cele patru acte ale comediei urmăresc traseul sinuos al scrisorii și, implicit, complicațiile confruntării politice pe care bilețelul le generează.

Comedia se deschide cu evocarea raidului nocturn făcut de Pristanda, care, spionând casa lui Cațavencu, a aflat intenția acestuia de a publica în „*Răcnetul Carpaților*” o scrisoare compromițătoare. Autorul sugerează doar **un aspect al intrigii**, dezvăluirea deplină fiind făcută odată cu apariția în scenă a lui Zaharia Trahanache după vizita matinală la Cațavencu. Pe parcursul primelor cinci scene ale **actului I**, se conturează **expozițiunea**, consumată deja înaintea debutului

acțiunii propriu-zise: felul în care a fost pierdută scrisoarea, de către cine și cui îi era adresată, conținutul ei. **Desfășurarea acțiunii** introduce în scenă personaje noi. Farfuridi și Brânzovenescu dau primele semne de suspiciune, Cetățeanul turmentat vine să aducă scrisoarea „*adrisantului*”, dar constată că nu o mai are. Zoe utilizează tot arsenalul feminin pentru a-l convinge pe Fănică să susțină candidatura „*canaliei*”, dar acesta nu acceptă, spre deosebire de Trahanache, care a cedat mult mai ușor.

Actul II se desfășoară în ritmuri foarte alerte. Pristanda este prins între ordine contradictorii: prefectul îi poruncise percheziționarea casei lui Cațavencu și arestarea lui, pe când Zoe solicita eliberarea captivului și îi promitea sprijinul electoral. Actul se încheie cu sosirea depeșei de la centru, prin care se solicită alegerea altui candidat pentru colegiul al II-lea.

Discursurile candidaților Farfuridi și Cațavencu deschid **actul III** și pregătesc **punctul culminant**: anunțarea noului candidat Agamemnon Dandanache. Încercările lui Cațavencu de a vorbi despre scrisoare eșuează, pentru că este „*săltat*” în ambuscada pregătită de Pristanda. În încăierare își pierde pălăria, care ajunge la Cetățeanul turmentat împreună cu „*scrisorica*” din căpușeală.

Actul IV continuă tensiunea dramatică, pentru că scrisoarea nu a ajuns încă la Zoe, iar Cațavencu este de negăsit. Între timp, Dandanache scoate la iveală modul prin care a ajuns candidat (o scrisoare compromițătoare a unui „*becher*” din capitală) și anunță intenția de a folosi „*documentul*” ca eternă armă de șantaj. Tocmai când se credea definitiv dezonorată, salvarea coanei Joița apare în persoana simpaticului Cetățean, care îi restituie scrisoarea. Redevenită puternică, femeia are tăria să-l ierte pe umilul domn Nae, dar – în **deznodământ** – îi pretinde să conducă petrecerea în cinstea noului ales.

VI. Sursele comicului

Comicul este categoria estetică opusă tragicului și are ca efect imediat râsul, declanșat de contrastul dintre aparență și esență.

Tipurile de comic sunt: comicul de **situație**, comicul de **caracter**, comicul de **moravuri**, comicul de **limbaj**, comicul de **nume**.

Încurcăturile datorate drumului circular al scrisorii care în final se întoarce la destinatar dau naștere unor **situații comice** în care protagonist este Cetățeanul turmentat. **Comicul de caracter** cuprinde tipologii clasice, reliefând defecte general-umane pe care Caragiale le sancționează prin râs. Dintre toate tipurile de comic, **cel de moravuri** ilustrează, în mod special, rolul educativ, formator pe care scriitorii îl atribuie artei, în general, și literaturii, în particular. A satiriza viciile unei societăți, a le contura în tușe groase, a le arăta lumii întregi, devine o manieră de a aborda o „*boală*”. Odată descoperită, ea poate fi tratată. Lista moravurilor satirizate în „**O scrisoare pierdută**” este destul de

lungă: adulterul, servilismul, prostia, incultura, în fruntea listei aflându-se două vicii generalizate: **demagogia și corupția.**

Una dintre marile puteri în Stat, presa, este supusă unei critici acide. „*Răcnetul Carpaților*” și „*Răsboiul*” sunt publicațiile care găzduiesc mizerabilul șantaj și fac detestabile jocuri politice. Numele publicațiilor, dincolo de ridicolul lor, atrag atenția asupra agresivității presei. Nu este lipsit de interes să menționăm că personajele comediilor lui Caragiale, oameni obișnuiți, din popor, citesc cu sfințenie „*gazeta*”, deci ea este formatoare de opinie.

Limbajul este mijloc de caracterizare a personajelor, dar și indiciu al unei perioade istorice bine determinate, în cazul „**Scrisorii pierdute**” ultima parte a secolului al XIX-lea.

Agramatismul caracterizează majoritatea personajelor (excepție fac Zoe și Tipătescu), denotând incultură, parvenitism, incapacitate de înțelegere. Discursul lui Cațavencu este împânzit de **neologisme**, chiar dacă nu le cunoaște bine sensul. **Ticurile verbale** sugerează răbdarea și diplomația lui Trahanache: „Aveți puținică răbdare”, servilismul lui Pristanda: „curat mișel”, „curat murdar”, deruta Cetățeanului: „Eu cu cine votez?”. Demagogia discursurilor sau limbajul obișnuit sunt edificatoare și pentru incultura clasei politice a vremii. Trahanache își exprimă indignarea prin **fraza stereotipă, confuză, cu nonsensuri și cacofonii**: „unde nu e moral, acolo e corupție” și „o soțietate fără prințipuri va să zică că nu le are”, în timp ce Cațavencu formulează judecăți incompatibile: „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire”.

VII. Concluzia

Sintagma „Caragiale – contemporanul nostru” reflectă actualitatea operei scriitorului care a creat cele mai multe tipuri din literatura română. Într-o capodoperă cum este „**O scrisoare pierdută**” apare imaginea unei lumi de carnaval, ridicolă, o lume a automatismelor, a ambițiilor și a orgoliilor nejustificate și exacerbate. Totuși, personajele configurează, prin tehnica realismului, un univers care dă iluzia vieții.

O scrisoare pierdută
de I. L. Caragiale
-caracterizarea personajului Ștefan Tipătescu-

I. Încadrare în context

„O scrisoare pierdută” a fost publicată în revista „*Convorbiri literare*”, în 1885.

Sursa de inspirație a autorului a fost chiar realitatea zilelor lui: noile alegeri impuse de guvernul liberal, odată cu revizuirea Constituției (1883).

II. Încadrare într-o categorie/curent literar/gen și specie

Comedia de moravuri „O scrisoare pierdută” exprimă vocația de scriitor realist a lui Caragiale prin preocuparea pentru domeniul social.

Genul dramatic reunește operele scrise, de obicei, pentru a fi reprezentate pe scenă, având drept caracteristici: structura specifică în **acte și scene**, **dialogul** ca principal mod de expunere și **indicațiile scenice**. „O scrisoare pierdută” înfățișează o listă de douăsprezece „persoane”, la care se adugă figuranții: *alegători, cetățeni, public*. Textul este împărțit în patru acte, cu un număr variabil de scene.

Comedia are câteva trăsături specifice: personajele aparțin stratului de mijloc sau păturii joase a societății, stârnește râsul, punând în lumină defecte morale sau fizice, dar și conflictul între aparență și realitate, limbajul are ca model vorbirea comună, iar finalul aduce împăcarea adversarilor.

III. Statut moral, social și psihologic

Comedia pune în mișcare o mulțime de personaje, unele dintre acestea reprezentând tipuri, implicate în acțiunea declanșată de conflictul cauzat de pierderea scrisorii de către Zoe. Alături de Cațavencu, de Trahanache, de Zoe, de Farfuridi, se găsește **Ștefan Tipătescu**. Acesta este **prefectul județului și stâlp al puterii conservatoare**, prieten al lui Trahanache și amant al soției acestuia, Zoe. Este implicat direct în conflictul politic și se încadrează în **tipologia oamenilor politici înștiți de putere, fiind autoritar și arogant**.

IV. Mijloace/procedee de caracterizare

Caracterizare directă: - prin didascalii:

Fiind personaj într-o operă dramatică, Tipătescu este prezentat la intrările și ieșirile din scenă, prin intermediul **indicațiilor scenice**, prin care îi sunt subliniate **mimica, gesturile, ținuta**: „puțin agitat”; „vine amețit”; „nervos”; „mișcat”. Trăsăturile îi sunt redată prin diferite procedee, ce îl vor surprinde în ipostaza de om politic, de „prieten” și de îndrăgostit.

Convins fiind de rolul său în organizarea partidului, de capacitatea lui de a orândui activitățile politice, rostește cu voce tare, cu trufie: „Mi-am sacrificat cariera și am rămas între dumneavoastră, ca să organizez partidul, că fără mine, nu ați fi fost niciodată un partid”. Se consideră un om onest ce

disprețuiește ipocrizia vorbelor și a faptelor, ce preferă „acțiunea directă”, după cum mărturisește: „Eu sunt un om căruia îi place să joace pe față”.

În calitate de „șef” al județului, va avea dușmani politici, care – prin intermediul presei – îl vor acuza că este „bampir și mișel”, „canalie” (mișel, ticălos, netrebnic) și infam (josnic, mârșav)”. Cum insultele au apărut în „*Răcnetul Carpaților*”, gazeta lui Cațavencu, este lesne de înțeles că acesta se află în spatele celor spuse. Dar același personaj își schimbă opinia, când obține promisiunea că va fi susținut de prefect, considerându-l „prefectul cel mai onest, cel mai integru și cel mai credincios”.

Trahanache îi dezvăluie calitățile, dar și defectul principal: „...băiat bun, deștept, cu carte, dar **iute, n-are cumpăt**, nu face pentru un prefect”. „Polițaiul” Ghiță Pristanda sesizează – cu toată simplitatea lui – că prefectul se bucură de avere, de poziție socială înaltă și de iubire, replica lui rămânând proverbială: „De-o pildă, conul Fănică: moșia-moșie, funcția-fonție, coana Joițica-coana Joițica; trai neneaco, cu banii lui Trahanache...babachii”. Când refuză, inițial, s-o sprijine pe Zoe, care-i ceruse să-l aleagă pe Cațavencu, aceasta îl va considera „om ingrât și fără inimă, [...] piedica cea mai grea care n-o lasă să-și capete liniștea.”

Ștefan Tipătescu, pe care George Călinescu îl considera un personaj șters, „neînsemnat ca om”, se definește, mai ales, prin ceea ce face, prin ceea ce zice, prin atitudini și prin comportamentul care subliniază și relațiile sale cu celelalte personaje ale comediei.

Ca om politic puternic, folosește avantajele funcției de prefect în realizarea propriilor interese. Fiind sigur de puterea deținută, își permite să fie **abuziv, arogant și intolerant**. Când vrea să obțină documentul incriminator de la Cațavencu, îi oferă titluri și funcții, fără să se consulte cu nimeni, ca și cum administrarea județului ar fi fost o chestiune absolut personală: un loc în Comitetul permanent, postul de „avocat” al statului, funcția de primar și locul de episcop efor (îngrijitor de averea unei biserici) la Sf. Nicolae, moșia Zăvorul de la marginea orașului. Când avocatul îl refuză, devine agresiv și aparenta lui bunăvoință se transformă în amenințări și jigniri: „Mizerabile! Canalie nerușinată! Nu știi ce mă ține să nu-ți zdrobesc capul. Mișelule, te ucid ca pe un câine!”

Comportamentul față de Trahanache îl recomandă ca pe **un ipocrit perfect**, dovedindu-se **artist al disimulării**. Față de Zoe se comportă ca **un îndrăgostit, sensibil și fermecător**. Este gata să-și părăsească și funcția pentru a fugi cu aceasta, ca să o scape de scandalul ce ar fi izbucnit la publicarea scrisorii; chiar dacă la început nu este de acord cu Zoe, va ceda insistențelor acesteia, ca o dovadă a iubirii.

Relațiile pe care le stabilește cu cei din jur sunt în funcție de interesele ce îi impun anumite atitudini. Față de polițaiul Ghiță Pristanda se arată **tolerant**, acceptându-i micile „afaceri”, care, pentru el, sunt doar „găinării”, deoarece acesta este, de fapt, o slugă devotată, pentru care orice

solicitare din partea „mai-marilor” este mai presus de lege. **Atitudinea** față de **Cetățeanul Turmentat** este fie de un dispreț evident, fie de o ironie subtilă: „...la alegători ca dumneata, cu minte, cu judecată limpede, cu simț politic, nu se poate mai bun reprezentant decât d. Cațavencu (apăsând), onorabilul d. Cațavencu.” Când e obligat să-l susțină pe Dandanache, nu este prea încântat, dar își găsește imediat o scuză: „...e simplu, dar îl prefer, cel puțin e onest, nu e un mișel”, însă când află că s-a înșelat și că trimisul de la centru e mai canalie decât Cațavencu, rostește cu obidă (întristare adâncă, durere sufletească; mâhnire, amărăciune, jale; necaz; ciudă, mânie): „Ce lume! Ce lume! Ce lume!”, ca și cum el nu face parte din această lume față de care își exprimă dezprobarea.

Imoral, ca toți ceilalți, în politică, Tipătescu păcătuiește și în viața particulară. Declarat **prieten al familiei Trahanche**, profită de credulitatea „neichii” Zaharia și îl înșală, devenind amantul Zoei, dând naștere unui triumfi amoros pe care, în naivitatea lui – jucată sau reală? -, bătrânul președinte a numeroase comitete și comiții îl definește: „...de opt ani trăim împreună ca frații.” Nu are niciun fel de remușcări, mai ales că Zaharia Trahanache „știe tot, dar nu crede nimic.”

V. Concluzia

Cu toate defectele sale, Tipătescu e simpatic, vorbește corect, își controlează gesturile, n-are ticuri, e deștept, ceea ce e surprinzător, având în vedere satira (Categorie estetică din sfera comicului, care critică cu violență și caricatural pe cineva sau ceva) vituperantă (denigratoare, defăimătoare) nelipsită din comedie. Poate că, prin acest personaj, Caragiale își exprimă speranța că specia umană nu este condamnată definitiv la degradare morală și că, într-o lume bolnavă de vicii, poate exista cineva mai puțin corupt, mai puțin demagog, mai puțin incult, îndreptățind credința în puterea omului de a deveni sau a rămâne OM.

Iona
Marin Sorescu
-teatrul modern, postbelic-
-tema și viziunea despre lume-

I. Încadrare în context

Parabola dramatică „**Iona**” (1968), de Marin Sorescu, face parte din volumul „**Setea muntelui de sare**.” Titlul este o metaforă care sugerează setea de absolut de care omul are nevoie pentru a ieși din absurdul vieții.

II. Încadrare într-o categorie (teatru modern)

„**Iona**” de Marin Sorescu, aparține teatrului modern întrucât: nu mai păstrează distincțiile dintre speciile tradiționale ale dramaturgiei: tragedie, comedie, dramă; se manifestă alăturarea comicalului și a tragicului, preferința pentru teatrul parabolă și teatrul absurdului; inserția liricului în text; valorificarea și interpretarea unor mituri; apariția personajului-idee; încălcarea succesiunii temporale a evenimentelor iar timpul și spațiul au valoare simbolică.

Ca specie literară, „**Iona**” de Marin Sorescu este o parabolă, parabola fiind o creație epică de mică întindere (istorioară, pildă) care cuprinde întâmplări din viața cotidiană a oamenilor, dar cu semnificații general-umane.

III. Viziunea despre lume

Având ca punct de plecare povestea biblică a lui Iona, Marin Sorescu creează o dramă modernă despre singurătate și tragica absență a sensului din lume, el însuși mărturisind acest lucru: „Am fost întrebat dacă burta chitului simbolizează călătoria în cosmos sau singurătatea intrauterină. În ce măsură Iona e primul ori ultimul om? (...) Au trecut trei ani de când am scris tragedia. Totul mi se încurcă în memorie. Știu numai că am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur.”(**Insomnii**).

IV. Tema

Tema piesei este singurătatea ființei umane, frământarea omului în efortul de aflare a sinelui. Iona este omenirea suferind de singurătate, lumea care se clatină, este expresia desacralizării, chitul însuși presupunând mai multe semnificații: personaj-cadru, fără identitate și limbaj; simbol pentru temnița vieții; spațiul limitat unde libertatea devine iluzorie.

V. Structură/compoziție

Semnificația titlului

Titlul piesei amintește de mitul biblic al prorocului Iona din Vechiul Testament, care, trimis fiind de Dumnezeu în cetatea Ninive pentru a propovădui credința unor oameni care și-o pierduseră demult, refuză să-și îndeplinească misiunea și fuge cu o corabie către Tarsis. Drept pedeapsă,

Dumnezeu stârnește o furtună pe mare, iar ceilalți corăbieri îl aruncă pe Iona în apă pentru a potoli urgia. Iona este înghițit de un chit, iar după trei zile și trei nopți petrecute în burta peștelui, timp în care își cere iertare de la Dumnezeu, este eliberat. Marin Sorescu păstrează din mitul biblic doar numele eroului, întrucât destinul personajului este cu totul altul: acesta se află de la început prizonier în gura unui pește fără posibilitatea evadării și fără a fi săvârșit vreun păcat iar acțiunea de a pescui devine simbol al căutării, al cunoașterii.

Relații spațio-temporale

Spațialitatea aparține aproape exclusiv imaginarului (plaja, burțile peștilor, moara de vânt, acvariul) și se înscrie în seria metaforică a existenței tragice, iar relațiile temporale reliefează perspectiva discontinuă a timpului psihologic.

Conflictul

În ansamblul ei, piesa lui Marin Sorescu este o punere în scenă a raportului identitate-alteritate, ceea ce asigură drama eroului – conflictul interior - și tensiunea interioară a textului. Semantic, *individ* reprezintă ceea ce nu se împarte, or (=însă) suferința lui Iona e că nu are semeni cu care să-și împartă durata și rostul. Dorindu-și o existență plurală, el se dedublează continuu, până ajunge să creadă în iluzia unui *noi*. De aceea el apare ca o sumă de multiplicări și replieri în sine însuși

Construcția subiectului

„**Iona**” de Marin Sorescu „este un șir de scurte poeme, care, până la urmă, se alcătuiesc monologic într-un mare poem, de semnificații atroce (=cumplite).”(Vladimir Streinu).

În **Tabloul I** scena este conturată simbolic între cercurile concentrice de cretă, între „razele timpului” iar spațiul desemnează de la început condiția tragică a omului modern condamnat să-și ducă existența într-o lume închisă, limitată, fără speranța de a comunica și cu alte lumi. Aflat în așteptarea peștelui fabulos care întârzie să apară, Iona încearcă, prin joc, să păcălească soarta potrivnică pescuind din propriul acvariu. Dorind să atingă absolutul, el se lasă ispitit în drumul căutării de tot felul de iluzii, așa cum singur mărturisește: „Apa asta e plină de nade, tot felul de nade frumos colorate...”. Eroul se strigă, își cheamă *dublul* până răgușește, spre a constata că e înconjurat de pustietate, dar „pustietatea ar trebui, măcar, să-i răspundă: ecoul...”, dispariția ecoului pare, însă, a-i anula existența.

Tabloul al II-lea se derulează în interiorul Peștelui I, printre „bureți, oscioare, alge, mizerie acvatică”. Iona este surprins în semiobscuritatea noului spațiu-capcană. Aflat în așteptarea peștelui visat, Iona încearcă să păcălească soarta potrivnică pescuind dintr-un acvariu, metaforă pentru temnița vieții. Iona încearcă diverse soluții de salvare, să taie cu un cuțit sau propria unghie o „fereastră” în burțile peștilor, să trimită un mesaj de naufragiat. „Marea” devine o metaforă a

libertății, dar și a greutăților vieții. Meditația asupra timpului anulează orice speranță, orice proiecție a unui viitor. Personajul meditează și asupra limitelor pe care omul ar trebui să și le stabilească în viață pentru a nu suferi.

În **Tabloul al III-lea**, „mica moară de vânt”, aflată în burta Peștelui II și de care Iona se simte „atras ca de un vârtej”, constituie avertismentul simbolic al pericolului. Captiv în pânțele peștelui, Iona încearcă să comunice cu semenii săi, ilustrativă fiind apariția celor doi pescari cu câte o bârnă în spinare, ce rămân muți la întrebările personajului, purtându-și crucea, povara existenței, fără să protesteze. Iona reușește să taie, cu ajutorul unghiilor, o fereastră prin care să evadeze din burta peștelui, dar constată că n-a reușit să pătrundă decât într-un alt pește și mai mare, iar apropierea morții se insinuează lent prin faptul că se gândește din ce în ce mai des la mama sa.

Tabloul al IV-lea îl surprinde pe Iona într-o „gură de grotă, spărtura ultimului pește spintecat”. Revelația orizonturilor concentrice care-l conțin, îl determină pe Iona să trăiască plinar sentimentul tragic, cu atât mai mult cu cât așteaptă în zadar singura speranță a salvării: manifestarea lui Dumnezeu care se refuză omenirii. În cele din urmă, Iona își regăsește trecutul, definește în manieră metaforică viața: „Cum se numea drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă formată de ani, pe care am trăit-o eu” și își redescoperă identitatea: „Cum mă numeam eu: Iona! Ionaaa! Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona [...] Gata, Iona? Răzbim noi cumva la lumină.”

Gestul personajului din finalul tragediei „...nu e o sinucidere, ci o salvare, singura salvare care înseamnă că lupta continuă și după ce condiția tragică a fost asumată. Sinucidere ar fi fost asumarea eșecului. [...] Adevărata măreție a lui Iona este de a fi luat cunoștință de sine, de forța sa: de aici înainte, el va putea fi ucis, dar nu înfrânt.”(Nicolae Manolescu).

VI. Concluzia

Piesa „**Iona**” de Marin Sorescu aduce o înnoire radicală în teatrul românesc, textul fiind un strigăt în urmă, însumând durerea a mii de tăceri.

Iona
Marin Sorescu
-caracterizarea personajului –

I. Încadrare în context

Parabola dramatică „**Iona**” (1968), de Marin Sorescu, face parte „**Setea muntelui de sare.**” Titlul trilogiei este o metaforă care sugerează setea de Absolut de care omul are nevoie pentru a ieși din absurdul vieții.

II. Încadrare într-o categorie (teatru modern)

„**Iona**” de Marin Sorescu, aparține teatrului modern întrucât : nu mai păstrează distincțiile dintre speciile tradiționale ale dramaturgiei: tragedie, comedie, dramă; se manifestă alăturarea comicalului și a tragicului; preferința pentru teatrul parabolă și teatrul absurdului; inserția liricului în text; valorificarea și interpretarea unor mituri; apariția personajului-idee; încălcarea succesiunii temporale a evenimentelor iar timpul și spațiul au valoare simbolică.

Ca specie literară, „**Iona**” de Marin Sorescu este o parabolă, parabola fiind o creație epică de mică întindere (istorioară, pildă) care cuprinde întâmplări din viața cotidiană a oamenilor, dar cu semnificații general-umane.

III. Statut social, moral și psihologic

Personajul dramatic este elementul important al construcției dramatice, prin intervențiile, dialogurile și monologurile pe baza căruia se constituie subiectul și conflictul dramatic.

Statutul **social** al personajului este acela de **pescar**. Statutul social are în piesă un rol simbolic în ceea ce privește comportamentul uman. El simbolizează figura speranței eterne până la ultimul său gest pe care îl săvârșește în acest sens. **Actul de a pescui** semnifică **nevoia de cunoaștere** și **autocunoaștere**. Acesta este punctul esențial care conturează **statutul psihologic** și **moral** al personajului. Iona este pescarul care trăiește viața, printr-o mișcare neîncetată din pânțele unui pește în altul, în căutarea unui orizont de lumină, deși acesta se dovedește în final a fi tot o lume închisă. Personajul este construit să reprezinte, în manieră alegorică, singurătatea condiției umane.

Iona trăiește plenar un conflict interior, specific omului modern, care se vede nevoit să viețuiască într-o lume din care Dumnezeu s-a retras. Dramatismul monologului prin care conflictul devine vizibil este realizat prin amestecul dintre fantezie și ironie. Lumea ca imagine a „unui șir de burți, ca niște geamuri puse unul lângă altul” generează spaima și nefericirea.

IV. Trăsăturile personajului ales prin episoade/secvențe semnificative

Principala trăsătură a protagonistului, care se dovedește mai degrabă o stare, este, de fapt, **singurătatea**, personajul fiind construit să reprezinte, în manieră alegorică, solitudinea condiției umane. În piesă există foarte multe secvențe care ilustrează singurătatea absolută a protagonistului și

a ființei umane, în general. Una dintre aceste secvențe este aceea în care Iona își pierde ecoul. Astfel, eroul se strigă, își cheamă „dublul”, până răgușește, spre a constata că e înconjurat doar de pustietate, dar „pustietatea măcar ar trebui să-i răspundă: ecoul...”. Dispariția propriului ecou: „Gata și cu ecoul meu.../Nu mai e, s-a isprăvit. /S-a dus și ăsta./Semn rău” pare a-i anula existența. Însuși autorul remarcă tragismul clipei în care Iona își pierde ecoul: „Cred că lucrul cel mai îngrozitor din piesă e când Iona își pierde ecoul. Iona era singur, dar ecoul lui era întreg. Striga: Io-na și ecoul răspundea: Io-na. Apoi nu a mai rămas decât cu o jumătate de ecou. Striga Io-na și nu se mai auzea decât Io, Io în vreo limbă veche înseamnă: eu.”

O altă secvență care accentuează **sentimentul acut al singurătății** personajului este aceea în care Iona scrie un bilet cu propriul sânge, tăindu-și o bucată de piele din podul palmei stângi. Încearcă să trimită scrisoarea, într-un gest disperat, asemeni naufragiaților, punând-o într-o bășică de pește, dar tot el este acela care o regăsește.

Tabloul IV, în întregime, este ilustrativ pentru singurătatea protagonistului. Iona se află într-o „gură de grotă, spărtura ultimului pește spintecat.” În fața lui este un spațiu nedefinit având „ceva nisipos, murdar de alge, scoici. Ceva ca o plajă.” Uimirea lui Iona se produce în momentul în care își dă seama că orizontul pe care crede că-l vede din fața grotei nu este decât o serie de burți de pește: „Ce vezi?/- Orizontul./-Ce e orizontul ăla?/- (îngrozit) O burtă de pește./- Și după burta aia ce vine? - Alt orizont./- Ce e orizontul acela?/- O burtă de pește uriaș./- Ia mai uită-te o dată. (Iona privește, apoi își acoperă ochii cu palmele.)/- Ce-ai văzut?/- Nimic./- Ce-ai văzut?/- Nimic, decât un șir nesfârșit de burți. Ca niște geamuri puse unul lângă altul./- Închis între toate aceste geamuri!” Revelația orizonturilor concentrice care-l conțin, îl determină pe Iona să trăiască plenar sentimentul tragic. Simbol al omului modern, Iona suferă din cauza absenței semnelor divinității din lume, așteaptă în zadar manifestarea lui Dumnezeu, care pare a fi părăsit oamenii.

În cele din urmă, Iona își regăsește trecutul, definește în manieră metaforică viața: „Cum se numea drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu?” și își redescoperă identitatea: „Cum mă numeam eu? (Pauză)/- (iluminat deodată) Iona./- (Strigând.) Ionaaa!/- Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona.” Gestul final, al spintecării burții poate fi interpretat atât în manieră existențialistă, sinuciderea fiind singura modalitate de a evada din limitele existenței, cât și în manieră simbolică, personajul găsind calea mântuirii, a iluminării în sine.

V. Modalități/procedee de caracterizare

Caracterizarea directă este realizată de către autor prin intermediul indicațiilor scenice. Astfel, drama existențială a personajului este bine individualizată prin indicațiile autorului. Prin multitudinea trăirilor, Iona devine imaginea generică a omului modern. Sugestive în acest sens sunt notațiile din primul tablou: „explicativ, înțelept, imperativ, uimit, vesel, curios, nehotărât.” Mișcările

sufletești sunt surprinse cu o mare finețe. Fiecare tablou surprinde eroul în călătoria sa ratată. Cu cât se apropie de eșec, cu atât indicațiile scenice sunt mai semnificative: „blazat, speriat, certându-se, imitând, enervat, chibzuind, zâmbind, descoperind, cu calm.” De asemenea, Iona este caracterizat în **mod direct** la începutul Tabloului IV, realizându-i-se, astfel, portretul: „La gura grotei răsare barba lui Iona. Lungă și ascuțită – vezi barba schivnicilor de pe fresce. Barba fâlfâie afară. Iona încă nu se vede.” Barba lui Iona este un indice de timp: a trecut o viață de când omul așteaptă soluția ieșirii din limitele existenței, a mântuirii, a iluminării.

În text se regăsesc și procedee moderne de caracterizare precum: **introspecția** și **monologul interior**, deoarece „personajul dramatic – tragic sau comic – se înfățișează (...) prin acțiunile și vorbele sale rostite (...) într-un monolog.”

VI. Concluzii

Ca personaj alegoric, Iona este chemat să întruchipeze umanitatea în ceea ce are ea fundamental și definitoriu. Numeroase trăsături converg în acest personaj impresionant prin tenacitatea de a învinge un destin potrivnic, prin iluzia că poate alunga sau înșela singurătatea, prin voința niciodată înfrântă de a ieși la lumină și, nu în ultimul rând, prin inocența visului de a găsi un punct de stabilitate în mijlocul etern mișcătoarei mări.