

Eseurile sunt lucrate dupa **cerintele** de la bacalaureat, respectiv:

1. Gen liric: Poezie:

Redactează un eseu de minimum 400 de cuvinte, în care să prezinți particularități ale unui text poetic studiat, aparținând lui George Bacovia sau lui Tudor Arghezi.

În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

- evidențierea a două trăsături care permit încadrarea textului poetic studiat într-o perioadă, într-un curent cultural/literar sau într-o orientare tematică;
- comentarea a două imagini/idei poetice relevante pentru tema textului poetic studiat;
- analiza a două elemente de compoziție și de limbaj, semnificative pentru textul poetic ales (de exemplu: titlu, incipit, relații de opoziție și de simetrie, motive poetice, figuri semantice, elemente de prozodie etc.).

Notă

Ordinea integrării reperelor în cuprinsul eseului este la alegere.

Pentru **conținutul** eseului, vei primi **18 puncte** (câte 6 puncte pentru fiecare cerință/reper). Pentru **redactarea** eseului, vei primi **12 puncte** (existența părților componente – introducere, cuprins, încheiere – 1 punct; logica înlănțuirii ideilor – 1 punct; abilități de analiză și de argumentare – 3 puncte; utilizarea limbii literare – 2 puncte; ortografia – 2 puncte; punctuația – 2 puncte; așezarea în pagină, lizibilitatea – 1 punct).

În vederea acordării punctajului pentru redactare, eseu trebuie să aibă minimum 400 de cuvinte și să dezvolte subiectul propus.

2. Gen epic și dramatic:

a) Tema și Viziunea

Redactează un eseu de minimum 400 de cuvinte, în care să prezinți particularități ale unui text narativ studiat, aparținând lui Ioan Slavici sau Liviu Rebreanu.

În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

- evidențierea a două trăsături care fac posibilă încadrarea textului narativ studiat într-o perioadă, într-un curent cultural/literar sau într-o orientare tematică;
- comentarea a două episoade/secvențe relevante pentru tema textului narativ studiat;
- analiza a două elemente de structură, de compoziție și de limbaj, semnificative pentru textul narativ studiat (de exemplu: acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, incipit, final, tehnici narative, instanțele comunicării narative, perspectivă narativă, registre stilistice, limbaj etc.).

b) Caracterizare personaj:

Redactează un eseu de minimum 400 de cuvinte, în care să prezinți particularități de construcție a unui personaj dintr-un basm cult studiat.

În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

- prezentarea statutului social, psihologic, moral etc. al personajului ales;
- evidențierea unei trăsături a personajului ales prin două episoade/secvențe comentate;
- analiza a două elemente de structură, de compoziție și de limbaj ale basmului cult studiat, semnificative pentru construcția personajului ales (de exemplu: acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, incipit, final, tehnici narative, instanțe ale comunicării narative, perspectivă narativă, registre stilistice, limbaj etc.).

c) Relația dintre 2 personaje

Redactează un eseu de minimum 400 de cuvinte, în care să prezinți relația dintre două personaje dintr-un basm cult studiat.

În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

- prezentarea statutului social, moral, psihologic etc. al celor două personaje;
- evidențierea evoluției relației dintre cele două personaje, prin două episoade/secvențe comentate;
- analiza a două elemente de structură, de compoziție și de limbaj, semnificative pentru evoluția relației dintre personaje (de exemplu: acțiune, conflict, modalități de caracterizare, relații temporale și spațiale, incipit, final, tehnici narative, instanțe ale comunicării narative, perspectivă narativă, registre stilistice, limbaj etc.).

Asadar, din cerinta putem observa ca ultima liniuta este la fel in toate tipurile de eseu. Personajele caracterizate in aceste materiale, sunt personajele principale, astfel, toate elementele se muleaza perfect cu personajul selectat. Prin urmare, pentru a intelege materia:

1. Se va incepe cu invatarea eseului Tema si Viziunea despre lume
2. Se va continua cu Caracterizarea
3. Si apoi cu Relatia

La bacalaureat, se va respecta cerinta, deci, pentru Caracterizare si Relatie, se va incepe ca la Tema si Viziunea (cu punctul I. incadrarea in specie, informatii despre opera), iar apoi se va continua in functie de reperele de la bac, si se va sfarsi cu elementele de structura, tot de la Tema si Viziune.

Fiind aceleasi elemente de structura, nu are sens sa fie scrise de 2 ori. Eseurile nu sunt incomplete, doar sunt structurate asa pentru a fi mai usor de invatat, si pentru a ramane in subconstient ideea ca este mai putin de invatat!

Act Venetian

Camil Petrescu

Relatie Pietro-Alta

II. Pietro Gralla este **personajul central** al dramei, este *"un barbat ca de 40-45 de ani, inalt, nas puternic, gura mare, nervozitate barbatesca, impulsiv"*, cu o privire de otel si o expresie infricosatoare care paralizeaza pe adversar. Aparent este foarte calm si echilibrat, dar se ghiceste in el o *"fierbere interioara fara egal"*. Este totdeauna lucid, *"pana si in clipele de febra"*. Cu o descendentă obscură, Pietro fusese sclav, apoi pirate si a urcat in ierarhia sociala pana la rangul profesional de commandant al flotei venetiene si nobiliar de conte.

Alta Gralla este sotia lui Pietro Gralla, fiica unui judecator din Zara. Aceasta in tinerețe s-a indragostit de Marcello Mariani, care o abandonase atunci cand se plictisise de ea. *„Alta, o femeie de o frumusetate nelinisitoare, voinica dar mladioasa, cu miscari senzuale. Are ochii mari in cearcane vinete, care-i dau un aer de profunda melancolie cand priveste staruitor, fara sa vorbeasca.”* Aceasta fusese *„o actrita frivola, zapacita de glorie, care credea ca le stie pe toate la 25 de ani”*, si ajunsese sa se casatoreasca cu un barbat respectat, un conte care era si commandant al flotei venetiene.

III. **Evolutia** celor doua personaje este **inceata**, si incepe in momentul in care cei doi se intalnesc la **balul Procuratiei**, unde un batran profesor ii vorbeste Altei de Pietro explicandu-i ca Pietro este *„barbatul cel mai inteligent din aceasta republica”*.

Dupa mai multi ani, Alta se reintalneste cu Cellino si realizeaza ca nu poate uita prima dragoste si il cheama la ea, tocmai ii noaptea in care sotul sau plecase la lupta Pietro s-a intors pe neasteptate, iar Alta, in incercarea de a-si salva amantul, il injunghie pe Pietro Gralla cu propriul sau pumnal. Mai apoi, explicatia pe care i-o da lui Gralla este ca *"iubirea e oarba"*

Comportamentul ei este, de asemenea, **contradictoriu**: Alta fuge din casa onorabila a tatalui sau pentru un aventurier, apoi paraseste viata libertina pentru cea sobra si austera alaturi de Pietro, pe care insa il insala cu Cellino, insa si pe acesta mai intai il respinge ca, in cele din urma, sa-si injunghie sotul cu pumnalul, pentru ca sa-l scape pe amant.

In drama camilpetresciana se confrunta 2 perceptii despre iubire si viata.

Pentru Pietro iubirea este un act de constiinta si de cunoastere. el face dif dintre placerile binecuvantate ale vietii si placerile bicesnice. Pentru aceasta, constiinta ar trebui sa hotarasca ceea ce e de iubit, **in timp ce pt Alta, iubirea** este *„vraja si betie”*.

Scena in care Pietro se desparte de Alta dovedeste ca idealul sau feminin fusese construit pe baza unei aspiratii reale. Pietro stie ca a cerut prea mult de la Alta, dar a sperat ca ea se va ridica la nivelul aspiratiilor sale. Idealul feminin al lui Pietro Gralla este gandit cu luciditate si de aceea amaraciunea tradarii este mai mare: *„...femeia aceea era gandita fara slabiciuni. Cel putin aceea pe care am iubit-o eu era fara slabiciuni. Era si singura care ma interesa”*.

Act venețian

Camil Petrescu

Tema și viziunea

I. Camil Petrescu este unul dintre scriitorii **moderniști** care, prin opera lui, susține **sincronizarea** literaturii române cu modelul occidental. Mai întâi, în proză, trece de la romanul de creație, la romanul de analiză, fiind, alături de Liviu Rebreanu, unul dintre creatorii noului roman, apoi, în **dramaturgie**, aduce elemente noi, cum ar fi personajul care trăiește un conflict interior de o mare intensitate dramatică și personajul aflat în căutarea identității.

II. **Drama „Act venețian”** are ca **temă iubirea înșelată**. Viziunea despre lume evidențiază **condiția omului superior**, inadapdat, într-o societate care judecă după aparențe, condiția omului lucid, care iubește doar perfecțiunea.

Un episod semnificativ din această dramă, plasat chiar în incipit, subliniază statutul social și psihologic al personajului, Pietro Gralla. Dramaturgul recurge la **tehnica întoarcerii în timp** prin monologurile personajelor, care povestesc scenele cele mai importante care le-au marcat destinul. În actul I al dramei, în palatul contelui Gralla din Veneția, contele, fiind și comandant al flotei statului, pregătește o mare bătălie navală, împotriva năvălitorilor din Asia Mică. Alături de slujitorul său, Nicola, și folosind vase-machetă, Pietro Gralla, constituie confruntarea ideală, greu de realizat într-o bătălie adevărată, în care nu se pot cunoaște resursele reale ale inamicului. Evaluându-și șansele, comandantul se revoltă împotriva nobililor venețieni, care duc o viață plină de plăceri și de petreceri, uitând cu totul că statul poate fi atacat și distrus de pe mare. El cunoaște bine pe atacatori, deoarece în tinerețe a fost capturat și făcut rob, a ucis pentru a deveni liber și apoi a ajuns comandant de navă. Este un om educat la Damasc de către un alchimist, de la care a învățat algebră, poezie, muzică, astronomie. Soția sa, Alta, cu care este căsătorit de 3 ani, îi ascultă amintirile, cu admirație.

Un alt episod ilustrativ este **întâlnirea dintre P. Gralla și Marcello Mariani (Cellino)**. Comandant al fregatei Velocita, Cellino nici nu știa cum îi arată corabia, doar se mândrea cu funcția pe care o deținea. Dezgustat de apariția tânărului venețian, Pietro îl batjocorește și îl obligă să-și dea demisia din flotă, fără să știe că acesta este iubitul soției Altei. Pe când PG îl izgonește din palat pe Cellino, Alta o trimite pe servitoare după el și îi fixează o întâlnire, în aceeași seară, când Pietro pleacă la Arsenal să hotărască ultimele detalii ale bătăliei.

III. **Acțiunea** dramei cuprinsă în cele trei acte surprinde eșecul unui cuplu care pare perfect. Alta și Pietro își fac declarații de iubire, fiecare văzând în celălalt sufletul pereche. Pietro vede în Alta esența feminității, iar ea crede, neprefăcut, că Pietro este cel mai deștept bărbat din Veneția. Apoi Alta, văzându-l pe Cellino și amintindu-și trecutul, îl invită în chioșcul de pe mare, locul unde ea și Pietro obișnuiau să se retragă, departe de lume. Cellino vine animat doar de dorința de a o mai avea pe Alta încă o dată, înainte să ajungă la petrecerea unde este așteptat de alte femei. Jignită că bărbatul care a sedus-o cu zece ani în urmă nu are nicio urmă de căință, Alta vrea să se răzbune și aruncă în mare cheia chioșcului, astfel încât Cellino nu mai poate ieși. Pietro se întoarce de la Arsenal și căutând-o pe Alta e surprins să o găsească pe mare. Pentru că vrea să-l salveze pe Cellino, dar și să-l scutească pe Pietro de o umilință nemeritată, Alta îl injunghie pe soțul ei. Nu reușește să-l ucidă și, în această situație limită, despărțirea celor doi e de neînlăturat. Pietro îi lasă Altei palatul și se pregătește să plece pe mare cu Nicola, nu înainte de a-l vedea pe Cellino, căruia îi cere iertare că l-a batjocorit. Cellino, la rândul său, mărturisește că vrea să-l urmeze pe Pietro, de la care are ce să învețe.

Finalul pune personajele în planuri diferite: Pietro se întoarce pe mare, singurul loc în care simte că trăiește, Alta rămâne în Veneția decăzută, acolo unde a avut glorie ca actriță.

Personajele sunt construite astfel încât să poată reflecta valori morale. Pietro Gralla întrupează spiritul idealist, fiind asemănător lui Ștefan Gheorghidiu. Pentru el iubirea reprezintă forță generatoare: „Acum știu că este ceva deasupra mării, pentru că are în ea și esența mării, cum are în ea și esența întregii creații...Astfel, femeia este cheia naturii...Toate tainele sunt rezumate în ea și când un suflet de femeie ți s-a deschis, ți s-au deschis toate înțeleșurile lumii”. Nicola reprezintă spiritul justițiar: își ucide soția necredincioasă, tribunalul îl absolvă de vină, dar el însuși nu se poate ierta. Alta reprezintă generozitatea: „N-am vrut decât să dăruiesc...N-am vrut decât să aduc bucurii...Asta a fost viața mea de când m-am dăruit întâia oară, ca fată neștiutoare de răutatea omenească, și iubire a fost viața mea zi de zi...Am greșit și recunosc toată grozăvia nebuniei mele...Nu vreau decât să ispășesc...”

Didascaliiile sunt o parte importantă a conținutului, deoarece conțin portretizări ample ale personajelor: „Pietro este un bărbat ca de patruzeci-patruezeci și cinci de ani, înalt, nas puternic, gura mare, nervozitate bărbătească, impulsiv. Dă o impresie de loialitate, de profundă și aspră bunătate, poruncitoare. Trecutul lui de fost sclav și pirat îi e acum întipărit pe fața care pare să fi fost angelică în adolescență”. De asemenea, însumează detalii importante ale decorului, care devin simboluri prin care se conferă un plus de semnificații mesajului. De exemplu, în palatul lui Pietro Gralla există un mare policandru florentin, iar Alta se teme când îl vede pe Pietro stând sub el, pentru că are impresia că se va prăbuși. În final, policandru se prăbușește, marcând despărțirea celor doi.

IV. În concluzie, drama camilpetresciană dezvăluie o viziune particulară asupra lumii prin personajele literare create, de la care pronesc toate înnoirile aduse de dramaturg. Eroii săi posedă o remarcabilă capacitate de a se exprima pe sine, integral. Nota definitorie a personajului dramatic este singurătatea.

Act venețian

Camil Petrescu

Caracterizare Pietro

II. Protagonistul, Pietro Gralla, este din aceeași familie spirituală cu Gheorghidiu, pentru care atingerea absolutului și luciditatea se consideră sensul vieții: „Ceea ce este esența firii mele este de a nu visa trează, de a nu mă amăgi cu năluci...de a nu-mi pierde controlul vederii”. Luciditatea îi sporește iubirea pentru o femeie de la care cere prea mult.

Personajele sunt construite astfel încât să poată reflecta valori morale. Pietro Gralla întrupează spiritul idealist. Pentru el iubirea reprezintă forță generatoare: „femeia este cheia naturii...Toate tainele sunt rezumate în ea și când un suflet de femeie ți s-a deschis, ți s-au deschis toate înțeleșurile lumii”. Nicola reprezintă spiritul justițiar: își ucide soția necredincioasă, tribunalul îl absolvă de vină, dar el însuși nu se poate ierta. Alta reprezintă generozitatea: „N-am vrut decât să dăruiesc...N-am vrut decât să aduc bucurii...Asta a fost viața mea de când m-am dăruit întâia oară, ca fată neștiutoare de răutatea omenească, și iubire a fost viața mea zi de zi...Am greșit și recunosc toată grozăvia nebuniei mele...Nu vreau decât să ispășesc...”

Caracterizat direct, de către dramaturg, în didascalii, Pietro Gralla „... este un bărbat ca de patruzeci-patruezeci și 5 de ani, înalt, nas puternic, gura mare, nervozitate bărbătească, impulsiv. Dă o impresie de loialitate, de profundă și aspră bunătate, poruncitoare.”. Alta îi declară înainte de a se despărți de el: „Ești cel mai puternic suflet pe care l-am întâlnit și e în tine o perfecțiune care mă umilește”. Iar Cellino renunță la viața de petreceri pentru a-l urma pe Pietro pe mare: „Nu e nevoie decât să mă lași în apropierea dumată, căci apropierea dumată transformă oamenii...singură. Învață-mă, te rog, meșteșugul de a fi puternic ca dumneata”.

Caract ind. evidențiază generozitatea personajului. Deși Alta îl înjunghie, P. perferă să mintă pentru a-i salva reputația. În calitate de comandant al flotei este demn și onest, se angajează într-o luptă pe care știe că o va pierde, pentru a salva onoarea statului său.

Loial față de Alta, când o femeie necunoscută îi face avansuri, trimițându-i scrisori de dragoste, el preferă să i le arate soției, lăsând-o pe ea să-i răspundă.

III. Trăsătura de caracter dominantă este **luciditatea**. În tot ceea ce face Pietro Gralla își evaluează corect șansele. Este ceea ce îi spune lui Cellino, când se revăd, după ce fusese înjunghiat de Alta: „Suntem alcătuiți din propriile noastre fapte, câte sunt și cum sunt”. În acest episod se remarcă luciditatea cu care contele își **acceptă eșecul**.

Scena în care **Pietro se desparte de Alta** dovedește că idealul său feminin fusese construit pe baza unei aspirații reale. Pietro știe că a cerut prea mult de la Alta, dar a sperat că ea se va **ridica la nivelul aspirațiilor sale**. Idealul feminin al lui Pietro Gralla este gândit cu luciditate și de aceea amărăciunea trădării este mai mare: „...femeia aceea era gândită fără slăbiciuni. Cel puțin aceea pe care am iubit-o eu era fără slăbiciuni. Era și singura care mă interesa”.

Baltagul

Mihail Sadoveanu

Relatia Vitoria Lipan-Gheorghită Lipan

II. Vitoria Lipan este **personajul principal** al romanului "Baltagul" de M. Sadoveanu, personaj rotund, tipul sotiei devotate, femeii justitiare si hotarate, iubitoare, familista, curajoasa, ambitioasa si isteata. Aceasta porneste impreuna cu fiul ei in cautare lui Nechifor, plecat sa cumpere oi la Dorna. Vitoria era o femeie matura, trecuta prin viata, mai ales ca femeilor de la sat le era foarte greu, deoarece barbatii lor erau plecati mai mereu cu oile, acestea ramanand acasa sa aiba grija atat de copii, cat si de gospodarie.

Numele ei, Vitoria, reprezintă un semn al izbândeii inteligenței, spiritului de dreptate și adevăr. Ea este **personaj exponențial**, purtătoare a trăsăturilor sufletului aspru și tenace al muntenilor. **Eroină absolută**, care polarizează acțiunea în jurul ei, este unul dintre cele mai bine conturate personaje feminine din literatura noastră.

Caracterizarea directă a Vitoriei Lipan se realizează prin intermediul naratorului, în special prin atitudinea acestuia față de protagonista. La caracterizarea directă contribuie și părerea altor personaje, dar și autocaracterizarea. Vitoria este **tipul sotiei iubitoare**, care porneste în căutarea barbatului său "era dragostea ei de douăzeci și mai bine de ani". Este descrisă ca fiind o femeie frumoasă, cu ochi caprui "aprigi și încă tineri". Este o femeie **tradițională**, tipică mediului din care facea parte, totodată fiind credincioasă, apelând întotdeauna la Dumnezeu. Vitoria se **autocaracterizează** ca fiind o femeie iscusită, desteaptă și vicleană: "eu te citesc pe tine, macar ca nu stiu carte".

III. Vitoria este **caracterizată** și **indirect**, trasatura sa dominantă pe parcursul romanului este **spiritul dezvoltat de observație**, evidentiat și de caracterizarea lui Gheorghită: "Mama asta trebuie să fie fărmăcătoare: cunoaște gândul oamenilor..."

Un **episod ilustrativ** pentru această **trăsătură** este incipitul romanului. Vitoria este portetizată ca o femeie încă frumoasă, ageră în vorbă și în faptă, care apără ferm cuviința amenințată de tendințele cosmopolite ale fetei Minodora. Bună cunoscătoare a naturii umane, îi spune lui Gheorghită: "Eu te citesc pe tine, măcar că nu știu carte."; "toate pe lumea asta arată ceva". În finalul scenei, leagă întârzierea lui Nechifor de constatarea cu înfrigurare a semnelor rău- prevestitoare: visul cu Nechifor întors către apus, peste o revărsare de ape, cântatul cocoșului o singură dată, a plecării, întunecarea neașteptată a cerului, înrăutățirea vremii.

O **altă secvență relevantă** pentru **personaj** este cea **finală**, în care Vitoria, veritabil "Hamlet feminin", reconstituie crima și împlinește aproape ritualic dreptatea și rânduiala, care i-au fost tulburate pentru o vreme. Eroină tragică, stăpânește prin inteligență, voință, tenacitate, **arta disimulării**, tactică psihologică cu toți participanții la praznic pentru a determina deconspirarea răufăcătorilor. Țese aluzii, îl provoacă pe Calistrat Bogza, analizează baltagul și povestește despre mort ca și cum ar avea o comunicare neștiută cu el. În **punctul culminant**, repovestește crima și împinge pe Gheorghită la săvârșirea actului justițiar. **Intransigența** aparține eroilor sadovenieni prin imperative morale ancestrale: "Cine ucide om-nu se poate să scape de pedeapsa dumnezeiască".

Baltagul

Mihail Sadoveanu

Relatia Vitoria Lipan-Gheorghită Lipan

II. Vitoria Lipan, **personajul principal** rotund al capodoperei sadoveniene „Baltagul”, este tipul sotiei devotate, femeii justitiare si hotarate, iubitoare, familista, curajoasa, ambitioasa si isteata.

Din **punct de vedere al statutului social**, Vitoria este o țărancă din satul Măgura, de pe apa Tarcăului, soția lui Nechifor Lipan, gospodar harnic și oier și mama autoritară a doi copii, Minodora și Gheorghita. Drama care intervine în viața ei (dispariția lui Nechifor), o obligă să-și părăsească, pentru un timp, gospodăria, și să plece în căutarea rămășițelor pământești ale soțului ei, spre a-i da lui Nechifor o înmormântare creștinească și spre a face dreptate, pedepsindu-i pe ucigași. Din **punct de vedere moral**, aceasta însumează o lătinătate de calitate, fiind o femeie înțeleaptă, ambitioasă, credincioasă și matură, asupra căreia greutățile vieții și-au lăsat urma și a cărei tinerețe se păstrează în ochii aprigi și caprui, „în care parcă se răsfrângea lumina castanie a părului”.

Gheorghită, unul dintre **personajele secundare** ale romanului, este fiul de 17 ani al Vitoriei și al lui Nechifor Lipan.

Din **punct de vedere social**, Gheorghita este fiu de cioban, și totodată, copilul preferat al mamei, unul din cei „șapte prunci cu care-i binecuvântase Dumnezeu” și din care le rămăseseră doar doi. El purta „numele adevărat și tainic al lui Nechifor Lipan”, căruia-i moștenise nu numai numele, dar și multe dintre însușiri. Din **punct de vedere moral**, la început este înfatisat ca un copil respectuos, ascultător, maturizându-se încet, pe tot parcursul romanului.

Vitoria este **caracterizată**, în plan afectiv, de dragostea față de soțul ei, pe care îl iubea ca la început, deși aveau acum copii mari. Această dragoste este exprimată de Vitoria însăși prin metafora: „Am fost înflorită cu dânsul”. Chiar dacă, pe parcurs, mai apăruseră conflicte, acestea erau trecătoare și Nechifor se întorcea de fiecare dată la ea, „ca la apa cea bună”. Dragostea maternă o caracterizează, de asemenea, pe Vitoria. Iubirea ei față de cei doi copii se manifestă cu

severitate: pe Minodora o ceartă că încalcă vechile obiceiuri, iar pe Gheorghită îl ia cu ea în călătorie ca să-l maturizeze, să-l transforme dintr-un copil, într-un bărbat. Totodată, fiul simte că mama lui nu-și manifestă dragostea față de el: „*totuși nu i se putea alcătui în minte nicio vorbă de mângâiere*”.

Portretul lui Gheorghită este realizat, **în mod direct**, de către autor, la fel ca și al Vitoriei, scoțând în evidență asemănarea dintre mamă și fiu: „*un flăcău sprâncenat și avea ochii ei. Nu era prea vorbăreț, dar știa să spuie destul de bine despre cele ce lăsase și ce văzuse.*” Caracterizarea lui Gheorghită se face și în **mod indirect**, prin numele său care are o dublă valență, Gheorghită este numele său, dar și numele inițial al lui Nechifor, iar când Vitoria descoperă în prăpastie rămășițele soțului, strigătul ei sfâșietor „Gheorghită”, păstrează această ambiguitate. Numele prefigurează și el maturizarea lui Gheorghită și intrarea acestuia în rândul bărbaților.

În finalul romanului, Gheorghită este suficient de matur pentru a prelua rolul tatălui său și pentru a deveni un sprijin pentru mama sa.

III. O secvență semnificativă pentru relația dintre Vitoria și Gheorghita este **calatoria inițială parcursă de cei doi**. Vitoria intuiește importanța drumului în **maturizarea** lui Gheorghită, marcând trecerea de la adolescența la maturitate: „*Înțelege că jucăriile au stat. De acu trebuie să te arăți bărbat.*” Pe drumul parcurs alături de mama lui, **flacaul** este un atent observator, descoperind adevăruri despre oameni și lumea pe care o strabate. **Vitoria**, ca o mama preocupată de viitorul copilului ei, **caută să îl formeze**, să-i sâdască încrederea în sine, pregătindu-l pentru a prelua roștile gospodăriei care până atunci erau în grija lui Nechifor. Maturizarea acestuia devine evidentă atunci când este pus de către mama sa **să privegheze rămășițele tatălui său în răpa** de sub Crucea Talienilor.

O a doua secvență semnificativă este **praznicul**, prezentând desăvârșirea inițierii lui Gheorghita, odată cu **răzbunarea mortii tatălui său**. Priveghiul are un dublu sens: primul constă în respectarea unor legi nescrise care-l vor ajuta pe Nechifor să se integreze în noua stare, iar al doilea sens este legat de inițierea lui Gheorghită care se va familiariza cu un aspect fundamental al existenței umane – moartea. **Vitoria îl călăuzește cu răbdare**, dar și **asprime**, obligându-l să-și stăpânească foamea, oboseala, nesiguranța, frica și învățându-l să descifreze adevărul din spusele oamenilor și semnele naturii și să fie ferm și hotărât în acțiunile sale. **Ipostaza finală** a tânărului devenit bărbat este cea a unui **erou justitiar**, plin de curaj, dovedindu-se astfel urmaș demn al tatălui său, care devine, pe de altă parte, o ipostază particulară a personajului colectiv - ciobanii de pe Tarcău.

IV. Cuplul mamă-fiu, angrenat în căutarea adevărului pentru a restabili ordinea firească tulburată de crimă prin aflarea adevărului, surprinde prin coeziunea sa. Cei doi acționează împreună într-o coordonare aproape perfectă și par să se completeze unul pe celălalt.

Baltagul

Mihail Sadoveanu

Tema și Viziune

Romanul *“Baltagul”* a apărut în **1930** fiind o capodopera creației sadoveniene, un roman ce se înscrie pe linia realismului mitic.

În reconstituirea genezei romanului *“Baltagul”* există un detaliu semnificativ. Se spune că într-una din călătoriile sale prin satele Moldovei, scriitorul a asistat la o discuție între doi ciobani care vorbeau despre o **crimă în lumea pastorală**. Acest dialog a fost asociat de scriitor cu situația din **balada “Miorița”**.

Romanul a fost scris dintr-o suflare, în doar **două zile**, ca și cum ar fi așteptat pretextul ieșirii la lumină din universul interior al scriitorului. Romanul *“Baltagul”* a fost considerat una dintre cele mai reușite scrieri ale lui Sadoveanu, datorită generozității acestuia la nivelul codurilor de lectură: roman **mitic, de dragoste, al inițierii, al familiei, polițist**.

I. Este un **roman** prin acțiunea complexă desfășurată pe mai multe planuri, în timp și spațiu bine precizate, antrenând un număr mare de personaje bine individualizate, implicate în conflicte puternice. Prin multitudinea aspectelor înfățișate, romanul oferă o imagine amplă asupra vieții.

Apartine **realismului** prin următoarele aspecte: monografia lumii pastorale, reperele spațiale, tipologia personajelor, tehnica detaliului semnificativ, personajul prezentat în mediul său de viață, perspectiva obiectivă asupra întâmplărilor, verosimilitatea intrigii și a întâmplărilor și stilul concis.

În realitate a lumii evocate de Sadoveanu, se împletesc **3 mituri fundamentale**. Primul, indicat chiar de autor în motto-ul romanului este cel al nuntirii cosmice din balada “Miorița”. Critica literară are luat cel puțin alte două: al Odiseei Zeitei Isis -plecată în marea călătorie a recompunerii trupului dezmembrat al lui Osiris - și al coborârii în infern al lui Orfeu.

Una dintre poveștile exemplare ale umanității este aceea a **zeiței Isis**, considerată un mit total: zeul egiptean Osiris a fost ucis de fratele său Seth și reînviat de Isis. Zeul va fi răzbunat de fiul său Horus (Gheorghită), cu ajutorul câinelui Anubis (Lupu), care în credința egipteană este călăuza divină spre infern și, cel care devorează păcătoșii, după judecata lui Osiris.

Pe de altă parte, drumul parcurs de Vitoria Lipan din Măgura Tarcăului, prin Valea Dornelor, până la Suha, este numai într-o oarecare măsură o călătorie în spațiu, pentru ca este dublată de o călătorie pe celălalt tărâm, pentru împlinirea ordinii transcendente a ființei.

De aici decurge și **viziunea** autorului, conform căreia **uitarea ordinii lumii** (a rânduiei) e una dintre marile primejdii ale vârstei moderne a umanității, așa ca scriitorul o evocă pentru a o salva. Nechifor e obligat de mersul lumii noi să se desprindă și să coboare în Valea Dornelor nu ca cioban, ci ca negustor. Dacă în baladă moartea rămâne ipotetică, în roman ea se înfăptuiește, Vitoria părăsind satul pt a căuta adevărul în “lumea nouă”, atât de diferită de lumea ei din măgura.

II. Fiind un roman al perioadei de maturitate, se regăsesc aici mărețe **teme sadoveniene**: viața pastorală, natura, călătoria, miturile, iubirea, familia, arta povestirii, inițierea.

Tema rurală a romanului tradițional este dublată de **tema călătoriei inițiatice și justițiare**. Romanul *“Baltagul”* prezintă satului moldovenesc de munte, lumea arhaică a păstorilor, având în prim-plan căutarea ucigașilor lui Nechifor. **Călătoria**, constituie axul romanului și se asociază cu **motivul labirintului**. Parcurgerea drumului are diferite semnificații. Vitoria reconstituie evenimentele care au condus la moartea bărbatului ei, având o dublă aventură: a cunoașterii lumii și a cunoașterii de sine. De asemenea, pt Gheorghită, călătoria este de inițiere, de aici caracterul de bildungsroman.

III. Romanul *“Baltagul”* este alcătuit din **16 capitole**, deschise de un prolog. **Incipitul** deschide romanul pe un **ton liturgic**, preluând parcă misiunea de a continua textul biblic al Genezei: “*domnul Dumnezeu, după ce alcătuit lumea, a pus rânduială și semn fiecărui neam.*” “*Rânduială*” și “*semnul*” sunt cuvintele cheie, conform lor existența este ordine și semnificație. Când la tronul dumnezeiesc s-au înfățișat cu întârziere moldovenii, călători prin munți cu oile, nu le-a mai rămas multe de împărțit: “*nu vă mai pot da într-adaos decât o inimă ușoară ca să vă bucurați cu al vostru.*”

Finalul romanului prezintă **ieșirea** personajului principal din **împărăția morții** și **reluarea ritmurilor firești ale existenței**. Adevărul s-a aflat și s-a făcut dreptate, deci viața poate continua în familia Lipanilor, condusă acum de Gheorghită.

Perspectiva narativă este construită pe un principiu telescopic. Legenda neamurilor, auzită de Nechifor de la un baci înțelept, e evocată de Vitoria, *“stand singură pe prispă în lumina de toamnă și torcând”*. Prima *“voce”* pe care cititorul o aude în roman e deci a absentului, mediată prin conștiința soției. Treptat, **perspectiva narativă se schimbă**, făcând loc unui **narator neutru**. Deși naratorul omniscient e unic, la parastas, Vitoria preia rolul naratorului și reconstituie crima pe baza propriilor **deducții**, povestind-o veridic prezenților.

Sunt și situații în care Vitoria preia rolul de **personaj reflector**, prin intermediul căruia se realizează **portretul** lui Nechifor (personaj absent).

În ceea ce privește **timpul**, perioada istorică poate fi deduse ca fiind începutul secolului al XX-lea, din menționarea **trenului** și a **telefonului** în zona **Moldovei**, dar atemporalitatea e o trăsătură a atmosferei legendare, aspectul mitic. Timpul istoric e ascuns în spatele timpului mitic, reprezentat mai bine, acțiunea plasându-se între două mari sărbători creștine. **Sâmedru** (Sf. Dumitru-26 oct), care *“încuie”* vara și desfrunzește codrul. **Sângeorz** (Sf. Gheorghe-23 apr) readuce codrul la viață, și alungă iarna. Plecarea lui Nechifor de acasă coincide cu drumul spre iarnă, spre moarte; la polul opus într-o perfectă **simetrie**, de Sângeorz va fi desăvârșit ritualul integrării în ritmurile cosmosului (parastasul).

Cadrul acțiunii este satul de munte, **Măgura Tarcaului**, zona Dornelor și a Bistriței. Fiind un **roman realist**, pentru veridicitate, traseul parcurs de Vitoria este transcris de pe hartă. Dar fiind și o **scriere ficțională**, mitică, e **imaginat** satul Lipanilor și se utilizează **toponime simbolice** (Doi Meri).

La nivel simbolic, se mai remarcă **opозиția** între spațiul sacru al muntelui și spațiul degradat al văii (ascensiune-coborâre și sacru-profan). La rascrucea spațiului real cu cel simbolic se află **râpa, substitut al Infernului** în care coboară Gheorghită, **experiență inițiatică** necesară pentru maturitate.

În **expozițiune** se prezintă satul Măgura Tarcaului și e schițat portretul fizic al Vitoriei, care toarce pe prispă, gândindu-se la întârzierea soțului său, plecat la Dorna să cumpere oi.

Intriga cuprinde frământările ei, dar și acțiunile întreprinse înainte de plecare: ține post negru 12 vineri, se închină la icoana Sf. Ana de la Bistrița, anunță autorităților, vinde produse pentru a avea bani pentru drum, pe Minodora o lasă la mănăstirea Văratec, lui Gheorghită îi face un baltag.

Desfășurarea acțiunii prezintă drumul în căutarea lui Nechifor, cu toate popasurile: la Hanul lui Donea de la Gura Bicăului, la crâșmă domnului David de la Călugăreni, la moș Pricop și la baba Dochia din Fărcașa, la Vatra Dornei, apoi spre Păltiniș și Borca. Întrebând din sat în sat, realizează că soțul ei a dispărut între Suha și Sabasa. Cu ajutorul câinelui regăsit, Lupu, munteanca descoperă rămășițele soțului într-o răpa în dreptul Crucii Talienilor. Urmează ancheta poliției și înmormântarea.

Punctul culminant este scena de la parastas, în care Vitoria povestește cu fidelitate scena crimei, surprinzându-i Până și pe ucigași, Cuțui și Bogza, ultimul devenind agresiv. Este lovit de Gheorghită cu Baltagul și sfâșiat de Lupu, făcându-se e astfel dreptate.

În **deznodământ**, ucigașul îi cere iertare Vitoriei și își recunoaște fapta.

Personajele înfățișează **tipologii umane** reprezentative pentru lumea satului de la munte, la începutul secolului al XX-lea.

Personajul principal e Vitoria, femeie voluntară, munteanca, soție de cioban și mama. E o femeie puternică hotărâtă, lucidă, cu o inteligență nativă și stăpânirea de sine pe tot parcursul drumului, și mai ales la parastas.

Personaj complex, este realizat prin **tehnica basoreliefului**, individualizat prin caracterizare directă și indirectă (vorbe, fapte, atitudini, gesturi). Numele personajului provenit din lat. *“Victor”* (victorie, biruință), concretizează statutul ei în raport cu răul. (demasca și pedepsește ucigașii).

Gheorghită, **personaj secundar**, reprezintă generația tânără și va lua locul tatălui său. Numele diminutivat al Sf. care a ucis balaurul, ilustrează caracterul de **bildungsroman** al operei.

Nechifor Lipan, **personaj absent**, este caracterizat prin **retrospectiva** și **rememorare**. În momentul intrării în timpul discursului, moartea lui se consumase deja, După cum ne atenționează visul premonitoriu al Vitoriei, în care bărbatul ei trece cu spatele o apă neagră, a Styxului, fără îndoială. Marele absent poartă un nume atrebut în mitologia greacă lui Zeus și altor divinități: Nikephoros=triumfător asupra morții, pentru ca supraviețuiește prin iubire.

În concluzie, sub istoria unei crime petrecute în lumea pastorală în Moldova, se găsesc straturi de semnificații profunde, pe care cititorul este invitat să le descopere și, în felul acesta, să participe la un act inițiatic de înțelegere a lumii. Romanul *„Baltagul”* aduce o formulă inedită în peisajul interbelic: **polimorfismul structurii**, adică *“amestecul de roman realist și narațiune arhetipală grefată pe un scenariu polițist”*

Alexandru Lapusneanul

Costache Negruzzi

Caracterizare

II. Alexandru Lapusneanul intruchipează tipul domnitorului tiran și crud. El este construit din contraste, are calități și defecte puternice. În proza romantică, conflictele exterioare plasează personajele într-o relație de antiteză, cum este cuplul construit pe tiparul romantic inger — demon, doamna Ruxanda și Lăpușneanul.

III. Crud, hotărât, viclean, disimulat inteligent, bun cunoscător al psihologiei umane, abil politic, personajul este **puternic individualizat și memorabil**.

Hotărârea de a avea puterea domnească este implacabilă și rostită încă de la începutul nuvelei, în răspunsul dat boierilor trimiși de Tomsa, care i-a cerut să se întoarcă de unde a venit pentru că „țara” nu-l vrea și nu-l iubește: „*Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau, răspunse Lăpușneanul, a cărui ochi scântieră ca un fulger, și dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi și voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră. Să mă întorc? Mai degrabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt*”. Hotărârea domnitorului de a-și relua tronul și dorința sa de răzbunare față de boierii trădători declanșează conflictul nuvelei.

Caracterizarea indirectă, prin fapte, evidențiază în manieră romantică cruzimea personajului și hotărârea sa, puse în practică prin guvernarea cu ajutorul terorii, prin lichidarea posibilelor opoziții (incendierea cetăților, desființarea armatei pământene, confiscarea averilor boierești, uciderea și schingiuirea unor boieri), culminând cu uciderea celor 47 de boieri la ospăț.

Capitolul 3 dezvăluie **portretul moral** al tiranului care pune în aplicare un plan diabolic. Inteligent, îi atrage pe boieri la curte spre a-i ucide. **Abil, disimulat**, se folosește de momentul **slujbei religioase**, de **vestimentația** și de **coroana** domnească („*în ziua aceea, era îmbrăcat cu toată pompa domnească*”), de **citade biblice presărate** într-un discurs mincinos, dar persuasiv. Crud, ordonă soldaților uciderea celor 47 de boieri, apoi alcătuiește el însuși **piramida din capete**, pe care o arată cu satisfacție doamnei. Răde în timpul masacrului. Pe Moțoc îl dă cu sânge rece multimei revoltate, spunând că face un act de dreptate. Diplomat, bun cunoscător al psihologiei umane, inteligent, reușește să manipuleze masele și boierii ori face promisiuni liniștitoare pentru ceilalți (Moțoc, Doamna Ruxanda), aparență sub care se ascunde un plan de răzbunare.

În **deznodământul** din capitolul 4 este înfașisat **moartea** tiranului prin **otrăvire**. După 4 ani de la cumplitele evenimente, Lăpușneanul se retrage în cetatea Hotinului. Bolnav de friguri, domnitorul este călugărit, după obiceiul vremii. Când își revine, refuză să accepte că a fost călugărit, pentru că acest lucru ar fi însemnat pierderea puterii domnești. Replica „*De ma voi scula, pre multi am să popesc și eu...*” exprimă dorința puternică de a se răzbuna. Lăpușneanul amenință că-i va ucide pe toți, inclusiv pe propriul fiu, urmașul la tron, așa încât doamna Ruxanda acceptă sfatul boierilor de a-l otrăvi.

Modalitățile de caracterizare sunt directe (de către narator, de alte personaje, autocaracterizare) și indirecte (prin fapte, limbaj, atitudini, comportament, relații cu alte personaje, gesturi, ținută, vestimentație).

Naratorul realizează un **portret fizic** al domnitorului cu prilejul discursului de la mitropolie, ocazie oficială pentru a descrie vestimentația specifică epocii, care **dă culoarea locală**: „*Purta coroana Paleologilor, și peste dulama poloneză de catifea stacoșie, avea cabanița turcească*”. **Portretul moral** este realizat, în mod direct, prin epitete: „*nenorocitul domn*”, „*deșănțată cuvântare*”, sau prin indicarea ipostazelor personajului: „*vodă*”, „*domnul*”, „*tiranul*”, „*bolnavul*”.

Sunt folosite epitete și în **caracterizarea** realizată **de alte personaje**: „*Crud și cumplit este omul acesta*” (mitropolitul Teofan) și în **autocaracterizare**: „*n-ăs fi un nătărău de frunte, când m-aș încrede în tine?*” (replică adresată vornicului Motoc).

Elemente de caracterizare indirectă prin **limbajul** personajului se desprind din replici percutante, două dintre ele figurând ca **motto** al capitolelor I și al IV-lea. Răspunsul dat boierilor, „*Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau [...] și dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi și voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră*” a devenit o emblemă a personajului care se **autodefineste prin voința puternică**. Amenințarea „*De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu...*” redă aluziv **dorința de răzbunare** a celui căzut. **Orgoliul** este exprimat în prima replică rostită: „*Am auzit de băntuirile țării și am venit s-o mântui*”. **Abilitatea politică** a personajului este concentrată în celebrul răspuns despre multimea revoltată: „*Proști, dar mulți!*”.

Alexandru Lapusneanul

Costache Negruzzi

Relație Alexandru – Motoc

Potrivit principiilor **romantice**, personajele nuvelei sunt construite în **antiteză** și au calități și defecte împinse la extrem. Alexandru Lăpușneanul este personajul principal al nuvelei, personaj romantic, excepțional, care acționează în situații excepționale (de exemplu: scena uciderei boierilor, a pedepsirii lui Moțoc). El intruchipează tipul domnitorului tiran și crud.

Lăpușneanul este construit în antiteză, pe baza raportului **caracter tare - caracter slab**, cu doamna Ruxanda, soția sa, dar și cu boierul Motoc, personaj secundar ce reprezintă tipul boierului trădător, viclean, laș, intrigant. Lipsit de sentiment patriotic și de loialitate, îl trădase pe Lăpușneanul în prima domnie, iar la întoarcerea acestuia, îl lingușește „*asemenea câinelui care în loc să mușce, linge mâna care-l bate*”.

Raportul **realitate - ficțiune** este relevant în construcția celor două personaje. Astfel, domnitorul Alexandru Lăpușneanul și boierul Motoc sunt personalități istorice atestate în „*Letopisețul Țării Moldovei*” de Grigore Ureche, dar scriitorul **modifică realitatea istorică** pentru a sublinia două tipuri umane: tiranul săngerous și boierul trădător.

III. **Relația** care se stabilește între domn și Moțoc se focalizează pe **opoziția**, tipic romantică, între caracter tare-caracter slab. Scenele care le înfățișează pe cele două personaje implicate în conflictul secundar se regăsesc în primul și al treilea capitol.

Capitolul I cuprinde **expozițiunea** (întoarcerea lui Alexandru Lăpușneanul la tronul Moldovei, în fruntea unei armate turcești, și întâlnirea lui cu cei patru boieri trimiși de Tomsa: Veveriță, Moțoc, Spancioc, Stroici) și **intriga** (hotărârea domnitorului de a-și relua tronul și dorința sa de răzbunare față de boierii trădători).

Acum se conturează **conflictul principal**, pentru putere, între domnitor și boieri, și **conflictul secundar**, între Lăpușneanul și boierul care-l trădase în prima domnie, Moțoc.

Prin **dialog** și **epitete** de caracterizare folosite de narator se conturează portretele morale ale personajelor și relațiile conflictuale dintre acestea.

Hotărârea de a avea puterea domnească este implacabilă și formulată de la început, în răspunsul dat boierilor: „*Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau...*” (caracterizare indirectă prin limbaj).

Moțoc vorbește în numele multimei, cerându-i domnului să se întoarcă pentru că poporul nu-l vrea. Inteligent și hotărât, domnitorul înțelege că boierii sunt cei care nu-l vor. După plecarea lor, rămâne Motoc, viclean și umil, pentru a-i cere să se încreadă în boieri.

Răspunsul lui Lăpușneanul marchează **declanșarea conflictului secundar**, dorința de răzbunare pentru trădarea boierului în prima domnie. El își cunoaște adversarul pe care îl caracterizează succint „*Dar tu, Moțoce? învechit în zile rele, deprins a te cioci la toți domnii, ai vândut pe Despot, m-ai vândut și pre mine, vei vinde și pe Tomșa; spune-mi, n-aș fi un nătărău de frunte, când m-aș încrede în tine?*” De remarcat și relevanța replicii în autocaracterizare. Bun cunoscător al psihologiei umane, domnitorul folosește proverbul „*Lupul părul schimbă, iar năravul ba*” pentru caracterul trădătorului său. Cu abilitate, îi face o promisiune liniștitoare lui Motoc: „*Îți făgăduiesc că sabia mea nu se va mânji în sângele tău; te voi cruța, căci imi ești trebuitor, ca să mă mai ușurezi de blăstemurile norodului*”. Boierul intrigant se crede **util** domnitorului. Naratorul descrie gestul lingușitor al boierului: „*Moțoc îi sărută mâna, asemenea cânelui care, în loc să musce, linge mâna care-l bate*” comentând indirect gândurile personajului: „*știa că Alexandru-vodă a să aibă nevoie de un intrigant precum era el*”.

Planul de **răzbunare** al lui Lăpușneanul este însă crud și se îndeplinește în capitolul al III-lea.

Domnitorul asistă răzand la măcelul boierilor, în tirnă ce Moțoc, disimulat încearcă să rădă „*ca să placă stăpânului*”. Lipsit de demnitate, lingușitor și prefăcut, la întrebarea domnitorului dacă a procedat bine masacrând boierii, îl încurajează pe tiran spunându-i că a procedat „*cu mare înțelepciune*”. Însă naratorul îl caracterizează direct cu epitetul „*marșavul curtezan*”.

Când mulțimea revoltată este întrebată ce dorește, strigătul „*Capul lui Moțoc vrem!*” stărnește spaima vornicului. Este laș în fața primejdiei, comportându-se tragi-comic în timp ce încearcă să-l determine pe domn să nu-l dea mulțimii.

Sacrificându-l pe boier, Lăpușneanul se răzbună pentru trădarea acestuia și manipulează mulțimea revoltată, fiind conștient de puterea lor: „*Proști, dar mulți*”. Stăpânirea de sine, sângele rece sunt dovedite în momentul pedepsirii lui Moțoc, care sfârșește sfâșiat de mulțime: „*Ticalosul boier căzu în brațele idrei acesteia cu multe capete, care într-o clipă îl facu bucăți*”.

Alexandru Lăpușneanul

Costache Negruzzi

Tema și Viziunea

I. „*Alexandru Lăpușneanul*” apare în primul număr al revistei ieșene „*Dacia literară*” din **1840**. Izvorul de inspirație al prozatorului îl constituie „*Letopisetul Tarii Moldovei*”, de Grigore Ureche. Este o năvălă deoarece este o construcție riguroasă, epică, în proză, cu un fir narativ central și conflict concentrat. Se observă intriga scurtă, tendința de obiectivare a perspectivei narative și de asigurare a verosimilității faptelor prezentate. Personajele relativ puține și caracterizate succint pun în lumină trăsăturile personajului principal.

Este o năvălă romantică prin **tema de inspirație istorică**, personaje **excepționale** în situații excepționale, construite în **antiteză** (**blândetea doamnei și cruzimea domnitorului**), **culoarea epocii** în descrieri (de exemplu: portretul fizic al doamnei în capitolul al II-lea, vestimentația lui Lăpușneanul în biserică, masa domnească), gesturi spectaculoase și **replici devenite celebre**. Nuvela istorică este o specie literară cultivată de **romantici**, care se inspiră din trecutul istoric, în ceea ce privește tema, subiectul, personajele și culoarea epocii (mentalități, comportamente, obiceiuri, vestimentație, limbaj).

II. Nuvela istorică are ca **temă** evocarea celei de-a 2-a domnii a lui Alexandru Lăpușneanul. Lupta pentru impunerea autorității domnești și consecințele deținerii puterii de către un domnitor crud se raportează la realitățile social-politice din Moldova secolului al XVI-lea.

Două episoade care înfățișează tema luptei pentru putere în epoca medievală sunt notabile: unul, concentrat în **replica rostită de Lăpușneanul** „*Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau...*” la întâlnirea lui cu boierii, în capitolul I, și scena **ucidării celor 47 de boieri**, în capitolul al III-lea, ilustrativă pentru cruzimea tiranului medieval. Raportul realitate — ficțiune este ilustrativ pentru viziunea despre lume a scriitorului pașoptist, care se inspiră din „*Letopisețul Țării Moldovei*” al lui Grigore Ureche și din cel al lui Miron Costin. Din cronică lui Ureche, C. Negruzzi preia imaginea personalității domnitorului Alexandru Lăpușneanul, unele fapte (uciderea boierilor) și replici (mottoul capitolelor I și al IV-lea), dar modifică ficțional realitatea istorică, potrivit esteticii romantice și ideologiei pașoptiste.

Echilibrul compozitional, clasic, este realizat prin organizarea textului narativ în 4 capitole, care fixează momentele subiectului. Capitolele poartă câte un motto cu rol rezumativ, fiind replici importante rostite de personaje: capitolul 1 (expozitiunea și intriga) — „*Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau...*” (răspunsul dat de Lăpușneanul boierilor); capitolul 2 (desfășurarea acțiunii) — „*Ai să dai sama, doamnă!*” (avertismentul adresat de văduva unui boier decapitat doamnei Ruxanda, pentru că nu oprește crimele soțului său); capitolul 3 (punctul culminant) — „*Capul lui Moțoc vrem...*” (cererea norodului revoltat); capitolul 4 (deznodământul) — „*De ma voi scula, pre mulți am să popesc și eu...*” (amenințarea împotriva tuturor rostită de Lăpușneanul care, a fost călugărit și a pierdut astfel puterea domnească).

Acțiunea nuvelei este pusă pe seama unor personaje ale caror caractere puternice se dezvoltă în evoluția gradată a conflictului.

Capitolul I cuprinde **expozitiunea** (întoarcerea lui Alexandru Lăpușneanul la tronul Moldovei, în fruntea unei armate turcești și întâlnirea cu soția formată din cei 4 boieri trimisi de domnitorul Tomșa: Veveriță, Motoc, Spancioc, Stroici) și **intriga** (hotărârea domnitorului de a-și relua tronul și dorința sa de răzbunare față de boierii trădători).

Capitolul al II-lea corespunde, ca moment al subiectului, **desfășurării acțiunii** și cuprinde întâmplări declansate de revenirea acestuia la tron: incendiarea cetăților Moldovei, desființarea armatei pământene, confiscarea averilor boierești, uciderea unor boieri, fapte urmate de intervenția doamnei Ruxanda de a înceta cu omorurile și de promisiunea pe care acesta i-o face.

Capitolul al III-lea (punctul culminant) conține mai multe scene romantice, prin caracterul excepțional: discursul domnitorului la slujba religioasă de la mitropolie, ospățul de la palat și uciderea celor 47 de boieri, omorarea lui Motoc de mulțimea revoltată și „*leacul de frică*” pentru doamna Ruxanda.

Capitolul al IV-lea, este înfățișat **deznodământul**, moartea tiranului prin otrăvire. După patru ani de la cumplitele evenimente, Lăpușneanul se retrage în cetatea Hotinului. Bolnav de friguri, domnitorul este calugărit, după obiceiul vremii. Deoarece, când își revine, amenintă să-l ucidă pe tot (inclusiv pe propriul fiu, urmaș la tron), doamna Ruxanda acceptă sfatul boierilor de a-l otrăvi.

Conflictul nuvelei pune în lumină personajul principal. Conflictul principal politic, relevă lupta pentru putere între domnitor și boieri. **Conflictul secundar**, răzburarea domnitorului împotriva vornicului Motoc (cel care îl trădase în prima domnie), se declanșează în capitolul 1 și se încheie în capitolul 3.

Contrastul dintre Lăpușneanul și doamna Ruxanda, evidentiat în capitolul al II-lea plasează personajele într-o relație de antiteză (inger — demon), specific romantică.

Timpul și spațiul acțiunii sunt precizate și conferă verosimilitate naratiunii. Nuvela începe cu întoarcerea lui Lăpușneanul pe tronul Moldovei, în a doua sa domnie, acțiunea desfășurându-se apoi la curtea domnească și la mitropolie. Ultimul capitol redă moartea domnitorului, patru ani mai târziu, în cetatea Hotinului.

Personajele sunt realizate potrivit esteticii romantice: personaje excepționale (au calități și defecte ieșite din comun) în situații excepționale, construite în antiteză, liniare psihologic. În funcție de rolul lor în acțiune, ele sunt puternic individualizate, construite cu minuziozitate (detalii biografice, mediu, relații motivate psihologic) sau portretizate succint.

Alexandru Lăpușneanul este personajul principal al nuvelei, personaj romantic, excepțional, care acționează în situații excepționale (de exemplu: scena uciderii boierilor, a pedepsirii lui Motoc, scena morții domnitorului otrăvit). Întruchipează tipul domnitorului săngeros, tiran și crud. El este construit din contraste, având calități și defecte puternice. Având „capacitatea de a ne surprinde, într-un mod convingător”, Lăpușneanul este un personaj „rotund”, spre deosebire de celelalte personaje din nuvelă, „plate”, „construite în jurul unei singure idei sau calități” (E.M. Forster).

Echilibrul dintre convenția romantică și realitatea individului se realizează prin subordonarea trasăturilor uneia principale, voința de putere, care îi călăuzește acțiunile. Crud, hotărât, viclean, disimulat, inteligent, bun cunoscător al psihologiei umane, abil politic, personajul este puternic individualizat. Prin forța sa excepțională, domină relațiile cu celelalte personaje, în general manipulate de domnitor.

Doamna Ruxanda este un personaj secundar, de tip romantic, construit în antiteză cu Lăpușneanul: blandete — cruzime, caracter slab — caracter tare. Ea nu acționează din voință proprie nici când îi cere solului său să înceteze cu omorurile, nici când îl otrăvește. Astfel, prin contrast, pune în lumină voința personajului principal.

Boierul Motoc reprezintă tipul boierului trădător, viclean, laș, intrigant. Nu urmărește decât propriile interese. De aceea îl trădase pe Lăpușneanul în prima domnie, iar la întoarcerea acestuia, după refuzul de a renunța la tron, îl linguește „*asemenea câinelui care în loc să muște, linge mâna care-l bate*”. Este laș în fața primejdiei, comportându-se grotesc când încearcă să-l determine pe domn să nu-l dea multumii.

În **antiteză** cu boierul trădător sunt personajele episodice Spancioc și Stroici, cu rol justitiar, reprezentând boierimea tânără, „*buni patrioți*”, capabili să anticipeze mișcările adversarului.

Personajul colectiv, multimea revoltată de târgoveti, apare pentru prima dată în literatura noastră. Psihologia multimei este surprinsă cu finete, gradat, în mod realist: strângerea norodului nemulțumit la porțile curții domnești din cauza unor vești nelămurite, găsirea unui vinovat pentru toate suferințele: „*Capul lui Moțoc vrem!*”. Se observă capacitatea domnitorului de manipulare și de dominare a gloatei. El orientează mișcarea haotică a multimei spre exprimarea unei singure dorințe, în același timp răzbunându-se pentru trădarea de odinioară a vornicului Motoc.

Stilul narativ se remarcă prin sobrietate și concizie. Registrele stilistice arhaice și regionale conferă culoare locală (trăsătură romantică), prin expresii populare, regionalisme („*vreu*”, „*pana*”), arhaisme („*spahii*”, „*vornic*”, „*armaș*”).

IV. În concluzie, prima noastră nuvelă istorică este o capodoperă potrivit criticului George Călinescu: „*Nuvela istorică Alexandru Lăpușneanul ar fi devenit o scriere celebră ca și Hamlet dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale*”.

Coexistența elementelor romantice cu elemente clasice într-o operă este o trăsătură a literaturii pașoptiste, iar nuvela Alexandru Lăpușneanul **deschide drumul observației realiste**, prin tehnica detaliului semnificativ și prin surprinderea psihologiei mulțimii.

Dacia Literara

I. Pașoptismul este un curent ideologic care exprimă viziunea, principiile și starea de spirit a participanților la Revoluția de la 1848. S-a configurat în perioada 1830 - 1860, cu premise în mișcarea de înnoire de după 1821 și a fost animat de **principii iluministe**, preluate de la Scoala Ardeleană, al cărui interes esențial fusese conștiința națională.

Programul pașoptismului vizează două coordonate: politică și culturală. În cadrul vieții culturale are loc întemeierea învățământului național, a teatrului și a presei, iar literatura începe să se diferențieze treptat de celelalte domenii. Afirmarea unei generații de scriitori, gazetari, istorici și oameni litici, numită de posteritate generația pașoptistă, determină începutul modernității noastre culturale. Scriitorii pașoptiști au vocația începuturilor, asadat au disponibilitatea de a aborda diverse domenii, genuri, specii, mai multe tipuri de scriitură. Polimorfismul preocupărilor individuale se explică în contextul epocii.

II. Scriitorii sunt nevoiți „*să ardă etapele*” care se desfășuraseră succesiv în literaturile occidentale, în decursul a mai bine de un secol și jumătate. Curente literare (iluminism, preromantism, romantism, clasicism, realism incipient) sunt asimilate simultan. **Principala trăsătură** a literaturii pașoptiste constă în coexistența curentelor literare, nu numai în opera aceluiași scriitor, ci chiar și în aceeași creație. Un rol esențial în stabilirea unei direcții unitare în dezvoltarea literaturii revine unor reviste importante ale epocii, promovate de Mihail Kogălniceanu: „*Dacia literară*” (considerată promotoarea direcției naționale), „*Propășirea*” și „*România literară*”.

Ca fenomen literar, pașoptismul este una dintre **ipostazele romantismului românesc (romantismul pașoptist)**, caracterizată prin spirit social și național, militantism și mesianism, fără a exclude însă tematica vieții intime, contemplația și cultivarea pitorescului. Constituirea deplină a **romantismului pașoptist** a fost marcată de programul teoretic, *Introducție* apărut în „*Dacia literară*”, redactat de Mihail Kogălniceanu.

III. La începutul articolului axat pe evidențierea necesității unei literaturi originale și naționale, Kogălniceanu arată că revista încurajează scriitorii români de pretutindeni să publice scrieri originale: „Așadar foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturii românești” Cele patru puncte ale articolului-program erau: întemeierea spiritului critic în literatura română pe principiul estetic: „Critica noastră va fi nepărtinitoare; *vom critica cartea, iar nu persoana*”, afirmarea idealului de realizare a unității limbii și a literaturii ro-mâne: „*Țărlul nostru este realizarea dorinței ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți*”, combaterea imitațiilor și a traducerilor mediocre: „*Dorul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național. Traducțiile însă nu fac o literatură*” și promovarea unei literaturi originale, prin indicarea unor surse de inspirație în conformitate cu specificul național și cu estetica romantică: „*Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice pentru ca să putem găsi și la noi sugeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații*”.

IV. Prin precizarea surselor de inspirație a temelor literare, dar și prin diversele trimiteri spre **trăsăturile romantismului** (aspirația spre originalitate, refugiul în trecutul istoric, aprecierea valorilor naționale și a folclorului, îmbogățirea limbii literare prin termeni populari, arhaici sau regionali), articolul „*Introducție*” devine un **’manifest literar’** al romantismului românesc.

Enigma Otiliei

George Calinescu

Caracterizare Otilia

II. Otilia Mărculescu, **personajul eponim** al romanului, care deschide și închide romanul printr-o imagine diferită, reprezintă femininul adolescentin, punând în evidență viziunea autorului despre lume. Ea este fiica vitregă a lui Costache Giurgiuveanu, având un statut incert din cauza lacomiei bătrânului și a respingerii de către clanul Tulea. Personalitate în formare, copil și femeie, cu un comportament derutant, Otilia reprezintă **idealul de feminitate** atât pentru tânărul Felix, cât și pentru Pascalopol, care dorește să o ia de soție, sau chiar pentru autorul însuși: *“Otilia este proiecția mea în afară, o imagine lunară și feminină. Otilia este oglinda mea de argint.”*

Statutul psihologic al tinerei este marcat de faptul că a rămas orfană, și de viața ei în casa Giurgiuveanu. Aglae o consideră o amenințare în ceea ce privește moștenirea bătrânului, dar comportamentul frumos al Otiliei rămâne neschimbat față de clanul familiei Tulea, deși este silită să le facă față atacurilor.

Statutul moral, oscilația între Felix și Pascalopol, respectiv decizia ei finală sunt discutabile. Otilia îl iubește pe Felix, dar îl alege pe moșier, motivându-și opțiunea ca pe o dovadă de altruism, deoarece ea pretinde că nu dorește să stea în calea realizării profesionale a tânărului „o dragoste nepotrivită pentru marele viitor”. Alege, de fapt, siguranța și stabilitatea financiară. Este o fire foarte enigmatică, fapt susținut atât de Felix, cât și de Pascalopol „A fost o fată delicioasă, dar ciudată. Pentru mine e o enigmă”.

Otilia este **caracterizată direct** încă din primul capitol: *„o fată subțirică, îmbrăcată într-o rochie foarte largă pe poale, dar strânsă tare la mijloc”*. Ulterior, portretul este completat de **narator** *„față măslinie, cu nasul mic și ochi foarte albaștri”*. Atât caracterul, cât și aspectul fizic al fetei reies din **caracterizarea directă făcută de alte personaje**: Felix și Pascalopol o văd în dublă ipostază: tânărul o privește ce pe o iubită și mamă: *„Nici nu știu cum te iubesc, ca pe o logodnică, ca pe o mamă aș zice”*; „Am găsit în tine tot ce mi-a lipsit în copilărie”, pe când maturul Leonida Pascalopol o vede ca pe o iubită și fiică *„N-aș putea să-ți spun dacă o iubesc pe Otilia ca părinte sau ca bărbat”*. Aglae și Aurica, însă, o percep ca fiind o destrăbălată, **fiindcă nu respectă eticheta vremii**: *„O strică, o destrăbălată”*.

Caracterizarea indirectă o surprinde ca o ființă emancipată, care nu respectă întru totul normele de conduită ale vremii și preferă să se manifeste așa cum simte.

Otilia se **autocaracterizează** ca fiind *„foarte capricioasă, vreau să fiu liberă!”*. Apar și **mijloace balzaciene de caracterizare**: imaginea contradictorie a Otiliei prin descrierea camerei și a portretului ei fizic, interiorul dezvăluind preocupările artistice, naturalețea, cochetăria, curiozitatea și atracția spre nou a tinerei.

III. **Trăsătura dominantă** a Otiliei o reprezintă **spiritul contradictoriu și imprezibilitatea**, prezente pe tot parcursul romanului. Aceasta trasatura este cauzată de o combinație de porniri contradictorii: îl iubește sincer pe Felix, dar îi oferă atenții lui Pascalopol. Nebunică, frivolă, melancolică, meditativă, risipitoare este totuși capabilă de gesturi de devotament.

O **primă secvență** relevantă este cea 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 în sfârșit îl găsește în parc, așezat pe o bancă încărcată cu zăpadă, comportamentul ei este la fel de **neclar și misterios** ca întotdeauna, lăsând în sufletul lui Felix dezamăgire și nedumerire. Conversația tinerilor evidențiază cele afirmate: *„-Ce copil ești! Ți-am citit scrisoarea, dar am uitat, știi că sunt o zăpăcită. -Otilia, e adevărat? Mă iubești?— Ei, ei, nu ți-a spus nimeni că te urăște.”*

O **altă secvență** ce subliniază spiritul contradictoriu al tinerei este cea în care, atunci când după moartea lui Costache Giurgiuveanu, Otilia vine în camera lui Felix pentru a-i dovedi că îl iubește: *„Ca să-ți dau o dovadă că te iubesc, am venit la tine”*. Discuția tinerilor evidențiază raportarea diferită la iubire și că au, implicit, concepții diferite despre viață: Otilia percepe **iubirea în felul aventuros al artistului**, cu dăruire și libertate absolute, în timp ce **Felix are despre dragoste păreri romantice** și vede în **femeie un sprijin în carieră**. Dându-și seama că aceasta ar putea reprezenta o piedică în împlinirea idealurilor tânărului bărbat, **Otilia îl părăsește** pe Felix și **alege siguranța** căsătoriei cu Pascalopol.

Enigma otileiei

George Calinescu

Relatie Felix-Otilia

II. Felix și Otilia, intelectualul în formare și femeia enigmatică, alcătuiesc un cuplu de personaje care ilustrează **tema iubirii adolescente**, în acest roman realist.

Cocheta și ambitosul din tipologia clasică, fata exuberantă și tânărul rational, personaje ce scot în evidență antiteza romantică, dar și atracția contrariilor, au în comun condiția socială—ambii sunt adolescenți orfani care au încă nevoie de protectori (Costache și Pascalopol)—și statutul intelectual superior față de copiii Tulea (deși orfani, sunt studenți în Bucureștiul anului 1909).

Fiu al medicului Sima de la Iasi, Felix vine la București pentru a studia la Medicina, locuiește la unchiul și tutorele lui, bătrânul avar Costache Giurgiuveanu și trăiește iubirea adolescentină pentru Otilia, o tânără cu temperament de artistă, studentă la Conservator.

III. Felix Sima, strainul, este caracterizat în mod direct de **narator** încă de la începutul romanului, când vine în casa lui moș Costache Giurgiuveanu: *„un tanar de vreo optsprezece-nouasprezece ani, imbracat in uniforma de licean”*. *„Fața ei era însă juvenila și prelunga aproape feminina din pricina suvitelor mari de par ce-i cadeau de sub șapca”*.

Otilia Mărculescu, fiica vitregă a lui moș Costache, îl primește plină de căldură și îl protejează. Intaiul portret fizic al Otiliei este realizat din perspectiva lui Felix: *„un cap prelung și tânăr de fată, încărcat cu bucle, căzând pana pe umeri.”* „Verișoara” Otilia pe care o știa doar din scrisori surprinde în mod plăcut: *„Fata părea sa aibă optsprezece-nouăsprezece ani. Fața măslinie, cu nasul mic și ochii foarte albaștri, arăta și mai copflărească între multele bucle și gulerul de dantelă”*

În scena jocului de table, Aglae îi așază pe Felix și Otilia în **aceeași categorie**, prin caracterizare directă: *„N-am știut, faci azil de orfani”*, îi reproșează ea fratelui sau. **Condiția de orfan** a fetei, evidentiată de primul titlu al romanului, *„Părinții Otiliei”*, este precizată în primul capitol.

Otilia îi va **purta de grijă** lui Felix, încă din seara sosirii tânărului în casa lui moș Costache. Neavând o cameră pregătită, Otilia îi oferă cu generozitate camera ei, prilej pentru Felix de a descoperi în amestecul de dantele, partituri, reviste frantuzești, cutii de pudră și parfumuri o parte din personalitatea exuberantă a Otiliei. În cazul acestui portret se apelează la tehnica balzaciană a caracterizării prin descrierea interiorului.

Între cei doi se naște de la început o afecțiune determinată și de condiția lor de orfani. Imatur și impulsiv, Felix percepe dragostea la modul romantic, transformând-o pe Otilia într-un ideal feminin. El are nevoie de certitudini, iar comportamentul derutant al fetei îl dezorientează, ptc nu-și poate explica schimbările de atitudine, trecerea ei de la o stare la alta. Însuși scriitorul justifică misterul ei prin imaturitatea lui Felix, afirmând: *„Nu Otilia are vreo enigmă, ci Felix crede aceasta. Pentru orice tânăr de douăzeci de ani, enigmatica va fi în veci fata care îl va respinge, dându-i totuși dovezi de afecțiune.”*

Otilia însăși recunoaște față de Felix că este dificilă și se autocaracterizează: *„Sunt foarte capricioasă, vreau să fiu liberă”* *“Eu am un temperament nefericit: mă plictisesc repede, sufăr cand sunt contrariată.”*

Însa cel care o intuiește pe Otilia este Weissmann, prietenul lui Felix, care, îi spune acestuia, la un moment dat: *„Orice femeie care iubeste un barbat fuge de el, ca sa ramana in amintirea lui ca o aparitie luminoasa. Domnisoara Otilia trebuie sa fie o fata inteligenta. Dupa cate mi-ai spus, inteleg ca te iubeste.”*

O trasatura a formulei estetice moderne este **ambiguitatea** personajelor. Felix nu este un ambitios lipsit de scrupule, ci un adolescent orfan capabil sa iubeasca fara interese. Hotarat sa-si faca o cariera se bazeaza pe luciditate si profunzime intelectuala. Contradictiile Otiliei il nedumeresc pe Felix. Initial, tanarul ezita sa creada barfele *„clanului”* Tulea pt a-i pastra o dragoste pura Otiliei, iar apoi, cand ea pleaca pe neasteptate la Paris cu Pascalopol, el are o scurta aventura cu Georgeta, pe care i-o prezinta Stanica. De altfel, cele 2 femei, contribuie in egala masura la maturizarea lui Felix.

Ultima intalnire dintre cei 2, inaintea plecarii ei din tara , este esentiala pentru intelegerea personalitatii si a atitudinii lor fata de iubire. Daca Felix este intelectualul ambitios, care nu suporta ideea de a nu realiza nimic in viata si pentru care femeia reprezinta un sprijin in cariera, Otilia concepe iubirea in felul aventuros, cu daruire si libertate absoluta in timp ce Felix este dispus sa astepte pe baza promisiunii ca se va casatori cu Otilia. Dandu-si seama de diferenta, dar si ca ea ar putea fi o piedica in calea realizarii lui Felix, Otilia il paraseste pe tanar si alege siguranta casatoriei cu Pascalopol, iar la randul lui, Felix isi realizeaza ambitile profesionale, devenind un medic renumit si profesor universitar.

Enigma Otiliei

George Calinescu

Tema si Viziunea

I. Publicat în **1938**, romanul „Enigma Otiliei” apare la sfârșitul perioadei interbelice și este al doilea dintre cele patru romane scrise de G. Călinescu. Teoreticianul romanului optează pentru romanul obiectiv și metoda balzaciană dar depășește acest estetica, apelând la elemente moderne.

Opera literară „Enigma Otiliei” este un **roman** deoarece are o acțiune amplă, desfășurată pe mai multe planuri, cu un conflict complex, la care participă numeroase personaje.

Este roman **realist de tip balzacian** deoarece apar **tema** familiei și **motivul** moștenirii și al paternității, pentru că structura este închisă, iar relatarea întâmplărilor este făcută la persoana a III-a, din perspectiva unui narator omniscient, oniniprezent și obiectiv; este utilizată tehnica detaliului semnificativ (descrierea amănunțită a străzii Antim, a caselor aflate pe stradă și a locuinței lui Costache Giurgiuveanu), iar personajele sunt **tipice** pentru o anumită categorie socială (Stănică Rațiu — arivistul, Felix — intelectualul ambițios, Pascalopol — aristocratul rafinat). Cu toate acestea, romanul depășește modelul realismului clasic, prin elemente ce țin de modernitate, precum **ambiguitatea** personajelor. Astfel, moș Costache nu este un avar dezumanizat, având o iubire paternă pentru Otilia, iar Pascalopol iubind-o atât pattern cat și viril.

Portretul Otiliei este realizat prin tehnici **moderne: comportamentismul și reflectarea poliedrică**. Până în capitolul al XVI-lea, Otilia este prezentată mai ales prin comportamentism (fapte, gesturi, replici), fără a-i cunoaște gândurile din perspectiva unică a naratorului. Această tehnică este dublată, pe același spațiu narativ, de reflectarea personalității Otiliei în conștiința celorlalte personaje, ceea ce îi alcătuiește un portret complex și contradictoriu: este „fe-fetița” cuminte și iubitoare pentru moș Costache, fata exuberantă, „admirabilă, superioară” pentru Felix, femeia capricioasă, „cu un temperament de artistă” pentru Pascalopol, „o dezamățată, o stricată” pentru Aglae, „o fată deșteaptă”, cu spirit practic, pentru Stănică, o rivală în căsătorie pentru Aurica.

Un alt aspect modern, **naturalismul**, constă în devierea psihologica, alienarea și senilitatea, motivate prin ereditate și mediu a personajelor. Titi, fiul retardat care îndreaptă spre demență, e o copie a tatălui său, Simion Tulea. Aurica, fata bătrâna, invidioasă și rea-o copie degradată a mamei. Amândouă au preocupări obsesive: Aglae — moștenirea, Aurica — dorința de a se căsători. Universul familiei Tulea se află sub semnul bolii, al degradării morale reflectate în plan fizic.

II. Prin **temă**, romanul este balzacian și citadin. Frescă a burgheziei bucureștene de la începutul secolului al XX-lea, prezentată sub aspect social economic (istoria moștenirii lui moș Costache), imaginea societății constituie fundalul pe care se proiectează formarea/maturizarea tânărului Felix Sima, care, înainte de face o carieră, trăiește experiența iubirii a relațiilor de familie.

O secvență semnificativă pentru tema romanului este aceea a **sosirii lui Felix** în casa unchiului său. Pătruns în locuința, Felix asistă la o scenă de familie: jocul de table. Observația Aglaei Tulea, sora lui moș Costache, potrivit căreia bătrânul face *“azil de orfani”*, îi vizează în mod direct pe Felix și pe Otilia, Aglae percepându-i pe tineri ca niște rivali la moștenirea fratelui ei.

Un alt episod prin care este ilustrată tema balzaciana a moștenirii e acela în care moș Costache face un **atac de apoplexie** și întreaga familie Tulea, în frunte cu Aglae, îi ocupă militărește casa, temându-se că Felix/Otilia și ar putea însuși banii pe care bătrânul refuza să-i depună la bancă.

III. **Titlul** initial *“Parinți Otiliei”* reflecta ideea balzaciană a paternității, deoarece fiecare dintre personaje determină cumva soarta orfanei Otilia, ca niște „părinți”. Autorul schimbă titlul din motive editoriale deplasează accentul, de la motivul paternității spre misterul protagonistei.

Intâmplările din roman sunt relatate la persoana a III-a, din perspectiva unui narator **omniscient și omniprezent**. Naratorul se ascunde în spatele diverselor masti (ex, **personajul-reflector** Felix Sima, prin intermediul căruia sunt prezentate alte personaje, dar și detaliile ce tin de arhitectura strazii, a caselor, a interiorului casei lui Mos Costache Giurgiuveanu).

Romanul, alcătuit din **20** de capitole, este construit pe **mai multe planuri narrative**. Un plan urmărește lupta dusă de clanul Tulea pentru **obținerea moștenirii** lui Costache și înlăturarea Otiliei Mărculescu. Al 2lea plan prezintă **destinul tânărului** Felix care, rămas orfan, vine la București pentru a studia Medicina, locuiește în casa tutorelui său, Costache și trăiește iubirea adolescentină pentru Otilia.

Incipitul romanului realist fixează veridic cadrul **temporal** („*intr-o seară de la începutul lui iulie 1909*”) **spațial** (strada Antim din București, casa lui moș Costache), prezintă principalele personaje, sugerează conflictul și trasează principalele planuri epice. Finalul este închis prin rezolvarea conflictului și este urmat de un epilog.

Simetria incipitului cu finalul se realizează prin descrierea străzii a casei lui moș Costache, din perspectiva lui Felix, intrusul /strainul din familia Giurgiuveanu, în momente diferite ale existenței sale (în adolescență aproximativ zece ani mai târziu, „*dupa război*”). **Simetria** este susținută de răspunsul dat de moș Costache la venirea lui Felix, reluat în finalul romanului: „*Aici nu stă nimeni*”.

Istoria moștenirii include un **dublu conflict succesoral**: este vorba pe de o parte, de ostilitatea manifestată de Aglae împotriva orfanei Otilia, și pe de altă parte, de interesul lui Stănică pentru averea bătrânului, care duce la dezbinarea familiei Tulea. **Conflictul erotic** privește rivalitatea dintre adolescentul Felix și maturul Pascalopol pentru iubirea Otiliei. **Conflictul** romanului se bazează pe relațiile dintre două familii înrudite. Din prima familie fac parte moș Costache (posesorul averii) și Otilia (o adolescentă orfană, fiica celei de-a doua soții decedate a lui Costache). În această familie pătrunde Felix, nepotul bătrânului, care vine la București pentru a studia Medicina. Tânărul locuiește la unchiul și tutorele său legal, moș Costache. Un alt intrus este Leonida Pascalopol, prieten al bătrânului. Simpatia moșierului pentru Otilia, pe care o cunoaște de mică și dorința de a avea o familie care să-i alunge singurătatea reprezintă motivele vizitelor repetate ale lui Pascalopol în casa lui moș Costache.

În casa vecină trăiește o a doua familie, înrudită cu prima, care aspiră la moștenirea averii bătrânului. „*Clanul*” Tulea este condus de sora lui Costache, Aglae. Din familie fac parte sotul acesteia, Simion Tulea și cei trei copii al lor, Olimpia, Aurica și Titi. Acestei familii se adaugă Stănică Rățiu, sotul Olimpiei, dornic să obțină moștenirea.

Expozițiunea este realizată după metoda realist-balzaciană: situarea exactă a acțiunii în timp și spațiu, veridicitatea susținută prin detaliile topografice (descrierea străzii), finețea observației și notarea detaliului semnificativ. Caracteristicile arhitectonice ale străzii și ale casei lui moș Costache sunt surprinse de „*ochiul unui estet*”, din perspectiva naratorului specializat, deși observația îi este atribuită **personajului-reflector**, Felix Sima, care caută o anumită casă. Strada și casa lui moș Costache sugerează, prin detaliile surprinse, contrastul dintre pretenția de confort și bun gust a unor locatari bogați și realitate: inculti (aspectul de kitsch, amestecul de stiluri arhitectonice incompatibile), zgârciți (case cu ornamente din materiale ieftine), snobi (imitare a arhitecturii clasice), delăsători (urme vizibile ale umezelii și ale uscăciunii, impresia de paragină). Arhitectura sugerează imaginea unei lumi în declin, care a avut cândva energia necesară pentru a dobândi avere, dar nu și fondul cultural.

Odată intrat în casă, Felix îi cunoaște pe unchiul său (un omuleț straniu care se teme de străini) și pe verișoara Otilia, apoi asistă la o scenă de familie: jocul de table. Naratorul îi atribuie lui Felix observarea obiectivă a personajelor prezente în odaia înaltă în care este introdus. Sunt realizate portretele fizice ale personajelor, cu detalii vestimentare și fizice sugerând, în manieră clasică, anumite trăsături de caracter și sunt prezentate, în mod direct, starea civilă, statutul în familie, elementele de biografie. Toate aceste aspecte conturează atmosfera neprimitoare, imaginea mediului în care pătrunde tânărul, prefigurând cele două planuri narative și conflictul principal.

Intriga se dezvoltă pe două planuri care se întrepătrund: pe de o parte, este prezentată istoria moștenirii lui Costache Giurgiuveanu, iar pe de altă parte, romanul are în centru destinul tânărului Felix Sima, maturizarea lui (ceea ce-i conferă cărții caracterul de Bildungsroman).

Lupta pentru moștenirea bătrânului avar este un prilej pentru observarea efectelor, în plan moral, ale **obsesiei banului**. Moș Costache, proprietar de imobile și restaurante, alimentează iluzia longevității și nu pune în practică niciun proiect pentru a-i asigura viitorul Otiliei. Clanul Tulea urmărește să moștenească averea lui, plan periclitat ipotetic de adopția Otiliei. Deși are o afecțiune sinceră pentru fată, bătrânul amână adopția ei, de dragul banilor și pentru că se teme de Aglae. El încearcă totuși să pună în aplicare niște planuri pentru a o proteja pe Otilia, intenționând să-i construiască o casă cu materiale provenite de la demolări. Proiectele lui moș Costache nu se realizează, deoarece, din cauza efortului depus la transportarea materialelor, bătrânul este lovit de o criză de apoplexie. Chiar dacă pentru familia Tulea boala lui moș Costache reprezintă un prilej de a-i ocupa casa, în așteptarea morții lui și a obținerii moștenirii, îngrijirile lui Felix, ale Otiliei și ale lui Pascalopol determină însănătoșirea bătrânului avar. Moartea lui moș Costache este provocată, în cele din urmă, de Stănică Rățiu, ginerele Aglaei, care urmărește să parvină și îi fură avarului banii de sub saltea. În **deznodământ**, Olimpia e părăsită de Stănică, Aurica rămâne nemaritată, Aglae moștenește casa, iar Felix o pierde pe Otilia.

Planul formării tânărului Felix, student la Medicină, urmărește experiențele trăite de acesta în casa unchiului, în special iubirea adolescentină pentru Otilia. Este gelos pe Pascalopol, dar nu ia nicio decizie, fiindcă primează dorința de a-și face o carieră. Otilia îl iubește pe Felix, dar după moartea lui moș Costache îl părăsește, considerând că reprezintă o piedică în calea realizării lui profesionale. Ea se căsătorește cu Pascalopol, bărbat matur, care îi poate oferi înțelegere și protecție. În epilog, aflăm că, generos, Pascalopol i-a redat Otiliei libertatea de a-și trăi tinerețea, ea devenind soția unui conte exotic și căzând în „*platitudine*”. Otilia rămâne pentru Felix o imagine a eternului feminin, iar pentru Pascalopol o „*enigmă*.”

Pentru portretizarea personajelor, autorul alege **tehnica balzaciană a descrierii mediului și fizionomiei**, din care se pot deduce trăsăturile de caracter. Portretul balzacian pornește de la caracterele clasice (avarul, ipohondrul, gelosul, ambițiosul, cocheta), cărora realismul le conferă dimensiune socială și psihologică, adăugând un alt tip uman, arivistul. Tendința de generalizare conduce la realizarea unei tipologii clasice moș Costache - avarul, Aglae - „*baba absolută fără cusur în rău*”, Aurica - fata bătrână, Simion - dementul senil, Titi - debilul mintal, Stănică Rățiu - arivistul, Otilia - cocheta, Felix - ambițiosul, Pascalopol - aristocratul rafinat.

IV. În concluzie, roman al unei familii istorie a unei moșteniri, „*Enigma Otiliei*” de G. Călinescu se încadrează în categoria prozei realist-balzaciane, deși criticul N. Manolescu consideră că este de un „*balzacianism fără Balzac*”.

Plumb

George Bacovia

Poezia simbolistă „Plumb” de G. Bacovia deschide volumul cu același titlu, apărut în **1916**, definindu-l în totalitate. Așezarea sa în fruntea primului volum publicat de Bacovia îi conferă calitatea de **text programatic**.

Universul poetic bacovian are la bază câteva motive specifice liricii simboliste: motivul singurătății absolute, **sentimentul inadaptării**, înstrăinarea și dorința de evadare.

Simbolismul este un curent literar apărut în **Franta**, unde a fost teoretizat în **1886** de **Jean Moreas**, în articolul-manifest, *„Le Symbolisme”*. Curentul literar a fost **promovat** la noi de Alexandru Macedonski, prin articole programatice, reviste și cenaclul simbolist. Publicate în perioada interbelică, volumele lui Bacovia aparțin *„unei faze mai târzii a simbolismului”*, cu deschideri spre modernism.

I. Textul poetic se înscrie în **estetica simbolistă** prin temă și motive, prin cultivarea simbolului, a sugestiei, prin corespondente, decor, cromatică, tehnica repetitiilor ce conferă poeziei muzicalitate interioară și dramatism trăirii eului liric. Dramatismul este sugerat prin **corespondența** ce se stabilește între **materie-spirit**. Textul nu cuprinde niciun termen explicit al angoasei (sentimentul de înstrăinare), starea poetică simbolistă fiind transmisă pe calea sugestiei, prin decor și simboluri.

II. **Tema poeziei** o constituie condiția poetului izolat într-o societate lipsită de aspirații și artificială, condiție marcată de singurătate, imposibilitatea comunicării și a evadării, moartea iubirii.

Motivul liric cu valoare de simbol aparțin câmpului semantic al morții: plumbul, cimitirul, sicriele, cavoul, somnul, vântul, frigul, și configurează decorul funerar. Ele se asociază cu stări suflătoare sau existențiale nelămurite, confuze, care constituie obiectul poeziei simboliste: singurătatea, izolarea, spaima de moarte, angoasa, spleenul, tragicul existențial, disperarea, inadaptația, privirea în sine ca într-un străin. Laitmotivul *„stam singur”* subliniază senzația de pustiire suflătoare.

Viziunea despre lume este sumbră, nemetafizică (fără speranță de salvare) și de un tragism asumat cu luciditate. Poezia bacoviană este a unui solitar și a unui prizonier, a unei conștiințe inspăimântată de sine, de neant și de lumea în care trăiește. Imaginarul poetic din *„Plumb”* înfățișează lumea ca pe un imens cimitir, tot ce e viu (*„flori”, „amor”*) fiind împietrit/mineralizat sub efectul metalului toxic. Eul fantomatic răătăcește fără sens printr-o lume-in-chisoare aflată în disoluție.

Lirismul subiectiv este redat prin mărcile eului liric persoana I singular a verbelor — *„Stam”, „am început”, „să strig”*, persoana I singular dedusă din adjectivul posesiv *„(amorul) meu”*. Verbul la imperfect însoțit de epitet *„stam singur”* exprimă ideea de continuitate a stării de singurătate, în timp ce verbul la perfect compus *„am început”* urmat de conjunctivul *„să strig”* exprimă incapacitatea de a comunica sensibil cu iubirea, de unde spaima de neant.

În **prima strofa**, eul apare în ipostaza însinguratului, într-o lume pustie și moartă: *„Stam singur în cavou... și era vânt”*. Condiția poetului damnat din cauza comunicării cu lumea exterioară se amplifică în strofa a doua, devenind incomunicare în plan interior, suflătesc.

În **strofa a doua**, moartea iubirii/iubitei acutizează angoasa și sentimentul de singurătate. Dacă la romantici iubirea poate fi o cale de împlinire, la Bacovia moartea amorului sugerează pierderea ultimei speranțe de salvare, acesta fiind și motivul pentru care exteriorizarea spaimii de neant se face prin strigăt *„și-am început strig”*.

III. Focalizarea simbolului plumb din **titlu** sugerează apăsarea, angoasa, greutatea sufocantă, cenușiul universul monoton, închiderea definitivă a spațiului existențial, fără de ieșire. Prin repetare, cuvântul-titlu devine motiv central în text, din cauza sugestiei lumea exterioară și lumea suflătesc sunt supuse mineralizării sub efectul metalului toxic.

Semnificațiile cuvântului plumb se construiesc pe baza corespondențelor dintre planul subiectiv/uman și planul obiectiv/cosmic. Simbolul se asociază cu diferite **senzații tactile** (răceală, greutate, duritate), **cromatice** (gri sau, potrivit mărturisirii autorului, galben: *„Plumbul ars este galben. Sufletul ars este galben. Galbenul este culoarea sufletului meu”*) și **auditive** (alcătuirea cuvântului din patru consoane grele și o vocală închisă sugerează căderea grea, fără ecou).

În compoziția poeziei esențial este principiul **simetriei**. Textul este structurat în **două catrene** între care cuvântul plumb asigură legătura de substanță, fiind **repetat de șase ori** și plasat în poziții simetrice, la rima exterioară și interioară. Alte surse ale simetriei sunt **paralelismul sintactic** (procedeu prin care strofele succesive păstrează același tipar sintactic) și **tehnica simbolistă a repetițiilor** (verbul *„dormeau”/„dormea”* și laitmotivul *„stam singur”*).

Versul-incipit *„Dormeau adanc sicriele de plumb”*, care înfățișează lumea ca pe un imens cimitir, cuprinde două simboluri obsedante ale liricii lui G. Bacovia, *„sicrie”* și *„plumb”*. Personificarea *„dormeau... sicriele...”* și epitetul verbului *„dormeau adanc”* sugerează ideea morții ca un somn profund, iar metafora-simbol *„sicriele de plumb”* exprimă imposibilitatea comunicării și lipsa de sensibilitate a contemporanilor poetului. Motivul somnului, redat de verbul la imperfect *„dormeau”*, cu sens durativ, prin repetare și reluare exprimă împietrirea, moartea suflătesc. Așezarea simbolului plumb la final de vers exprimă închiderea în orizontul pecetluit de plumb și imposibilitatea evadării.

În strofa I este descrisă lumea exterioară prin termenii *„sicrie”, „cavou”, „funerar”, „flori”, „coroane”*, din câmpul lexico-semantic al morții. Cadrul spațial apăsător, sufocant este înfățișat printr-o enumerație de elemente ale decorului funerar: metafora *„sicrie de plumb”*, oximoronul *„flori de plumb”*, inversiunea *„funerar vestmânt”*. Lumea obiectuală, în manifestările ei de gingășie și frumusețe — *„flo rile”*, este și ea marcată de împietrire, sugerată de oximoronul *„flori de plumb”*. Repetarea epitetului *„de plumb”* multiplică sugestiile (cromatică, tactilă — de apăsare), insistând asupra existenței mohorâte, anoste, lipsită de transcendență sau de posibilitatea salvării. Întregul ambient căpătă greutatea apăsătoare a plumbului, iar eul poetic se retrage în spațiul închis al *„cavoului”*, simbol al izolării.

Corespondențele sunt legături subtile între planul exterior și cel interior, iar lumea este o reflectare, a unei stări de spirit. Astfel, răceala, împietrirea afectivă a lumii, exprimată de simbolul *„vânt”*, cu sugestii auditive și tactile, corespunde senzației de gol suflătesc, exprimată direct de laitmotiv: *„Stam singur în cavou... și era vânt”*. Vântul produce stridențe acustice și senzația de rece, specifică morții, în imaginea auditivă din versul *„Și scârțâiau coroanele de plumb”*.

Strofa a II-a debutează sub semnul tragicului existențial, generat de moartea iubirii: *„Dormea întors amorul meu de plumb”*. În epitetul *„(dormea) întors”* constă misterul poeziei. Este vorba, probabil, cum va spune Blaga, de întoarcerea mortului cu fața spre apus (*„a fi întors înseamnă a fi cu fața spre moarte”*). Metafora *„amorul meu de plumb”* sugerează ideea că mineralizarea, produsă de efectul toxic al plumbului, a cuprins și lumea interioară. Eul liric își privește sentimentul ca un spectator: *„Stam singur lângă mort”*, irragine tragică și absurdă a înstrăinării de sine. Încercarea

de salvare este iluzorie: „*Și-am început strig*”. Metafora „*aripile de plumb*” presupune zborul în jos, căderea surdă și grea, imposibilitatea evadării, moartea afectivității.

Expresivitatea are surse multiple, în plan morfosintactic, fonetic și prozodic, lexical. De pildă, în plan morfologic, verbele la imperfect, dispuse simetric în paralelism („*dormeau*”/„*dormea*”, „*scărtaiau*”/„*atarnau*”) sau repetate în versul-refren („*stam*”/„*stam*”, „*era*”/„*era*”), plasează confesiunea poetică într-un trecut nedefinit ca într-un coșmar din care eul liric nu poate scăpa.

În poezia simbolistă, sugestia este folosită drept cale de exprimare a co-respondențelor, prin cultivarea senzațiilor diverse (vizuale, auditive, tactile).

Poezia „*Plumb*” transmite spaima de neant a ființei, fiind realizată ca un tablou static, cu imagini vizuale preponderente, dar impresia de coșmar se amplifică în prezența unor imagini auditive: în prima strofă, verbul onomatopeic redă zgomotul înspăimântător al obiectelor din cimitir, sugertand dezacordul eului cu lumea „*Scărtaiau coroanele de plumb*”, iar în strofa a doua vuietul se interiorizează, devenind un strigăt de disperare al ființei. Simbolurile frigul și vântul reprezintă disoluția materiei și realizează, prin senzații tactile, corespondența dintre planul naturii și golul sufleteș exprimat de leitmotivul „*stam singur*”.

Ambiguitatea, o caracteristică a limbajului poetic modern, este produsă de multiplele semnificații pe care le pot primi sintagme precum epitetul „(*dormea*) 'întors'” sau metafora „*aripile de plumb*”. Versul „*Stam singur lângă mort*” poate conota înstrăinarea de sine, alienarea, ca reacție la absurdul existenței.

În ceea ce privește prozodia, „*Plumb*” are o **construcție sobră, riguroasă**, care sugerează angoasa și imposibilitatea salvării. Elementele prozodiei clasice produc muzicalitatea exterioară, prin urma **imbrățișată** și **măsura fixă de 10 silabe**. **Muzicalitatea interioară**, specific simbolistă, se realizează prin sonoritatea dată de **consoanele „grele”** ale simbolului „*plumb*”, repetat obsesiv în rimă, dar și în rima interioară, de tehnica repetitiilor (verbul initial „*dormeau*”/„*dormea*” și leitmotivul „*stam singur*”), de **asonante** și **aliterații**, care transformă poezia într-un vaier monoton.

V. În concluzie, prin atmosferă, muzicalitate, folosirea sugestiei, a simbolului și a corespondențelor, prin prezentarea stărilor sufletești de angoasă, de singurătate, de vid sufleteș, poezia „*Plumb*” se încadrează în estetica simbolistă. În același timp, poezia bacoviană depășește cadrul simbolismului și realizează trecerea la modernitate, după cum afirmă și Rodica Zafiu: „*Bacovia aparține unei faze mai târzii a simbolismului, în care [...] se presimte un modernism mai acut, scindat*”.

O scrisoare pierduta

Ion Luca Caragiale

Caracterizare Trahanache

II. Un asemenea politician **lipsit de scrupule** este și Zaharia Trahanache, tipul *“incornoratului simpatic”*, pentru că refuza să creadă în autenticitatea scrisorii de amor și în adulterul soției, fie din *„enteres”*, fie din diplomatie.

Conform indicațiilor autorului din lista cu personaje, este *„prezidentul”* mai multor *„comitete și comitii”*, unul dintre *„stalpi”* locali ai partidului aflat la putere. Conform criticului Pompiliu Constantinescu, el reprezintă și *„tipul politic”*, abil și lacom de putere.

III. **Principala sa caracteristică** este ticăiala, fapt sugerat de prenumele Zaharia, care denotă zahariseala, ramolismul și de formula stereotipă *„Aveți puțințică răbdare”*, rostită în rarele momente de enervare proprie sau când alții își pierd cumpătul. *„Venerabilul”*, cum îi spun alte personaje, este calm, imperturbabil, de o viclenie rudimentară, dar eficientă. Știe să disimuleze și să manevreze intrigi politice. Când este șantajat, își păstrează calmul și răspunde cu un contrașantaj, descoperind polița falsificată de Cațavencu.

Recunoaște existența corupției la nivelul societății, *„o societate fără moral și fără principiu va să zică că nu le are”*, dar practică fraudă, falsificând listele de alegeri. Nu acceptă imoralitatea în familie, susținând senin că scrisoarea de amor este o plastografie. Credulitatea exagerată poate fi pusă pe seama unei convingeri ferme sau poate fi considerată un act de *„diplomație”*, prin care vrea să păstreze onoarea familiei și bunele relații cu prefectul.

Cu abilitate și fermitate îi combate și pe Farfuridi și Brânzovenescu, care îl suspectau pe prefect de trădare: *„E un om cu care nu triăsc de ieri, de alaltăieri, trăiesc de opt ani, o jumătate de an după ce m-am însurat a doua oară. De opt ani trăim împreună ca frații, și niciun minut n-am găsit la omul acesta macar atatică rău”*.

Atitudinea lui stărnește admirația lui Brânzovenescu, care îl caracterizează direct: *„E tare... tare de tot... Solid bărbat! Nu-i dăm de rostul secretului”*. Este respectat chiar de adversarul politic, Cațavencu numindu-l *„venerabilul”*. Prin **autocaracterizare**, se evidențiază **disimularea** și convingerea că diplomația înseamnă **viclenie**: *„Apoi, dacă umblă el cu machiavelicuri, să-i dau eu machiavelicuri [...] N-am umblat în viața mea cu diplomatie [...] Unele indicații scenice au rol în caracterizarea directă, precizând atitudinile „prezidentului” la ședința electorală în sala mare a primăriei: „serios”, „binevoitor”, „placid”, „razand”, „clopoțind”*.

Mijloacele de caracterizare specifice personajului dramatic sunt limbajul, notațiile autorului, situațiile comice, numele.

Caracterizarea indirectă prin replici concentrează deviza lui politică: *„Noi votăm pentru candidatul pe care-l pune pe tapet partidul întreg... pentru că de la partidul întreg atărnă binele țării și de la binele țării atarna binele nostru”*. Această atitudine este determinată de *„o soțietate fără moral și fără principiu”, „binele nostru”* însemnând binele lui și alor săi. Fraza care îi rezumă principiul de viață și îi motivează falsa naivitate este: *„intr-o soțietate fără moral și fără principiu... trebuie să ai și puțințica diplomație!”*

În aparteu (adresându-se publicului), îi caracterizează obiectiv pe Tipătescu: *„E iute! n-are cumpăt. Aminteri bun băiat, deștept, cu carte, dar iute, nu face pentru un prefect”*. Indirect, consideră că un deținător al puterii trebuie să fie stăpânit, calm, așa cum este el însuși. Însă lui Farfuridi îi vorbește **laudativ** despre *„amicul”* Tipătescu: *„De opt ani trăim împreună ca frații”,* adverbul *„împreună”* sugerând acceptarea tacită a triumfului conjugal (comic de situație).

Limbajul personajului dramatic este o sursă a comicului. Trahanache este neinstruit (incult), deformând neologismele din sfera limbajului politic *„soțietate”, „principiu”, „dipotat”, „document”, „ceștiuni arzătoare la ordinea zilei.”* Se exprimă confuz, cu diverse greșeli: **truism** *„unde nu e moral, acolo e corupție”,* **tautologie** *„enteresul și iar enteresul”* și **cacofonie** *„va să zică că nu le are”*. Ticul său verbal *„Aveți puțințica răbdare”* exprimă tergiversarea individului abil, care sub masca bătrâneții caută să câștige timp pentru a găsi o soluție.

Didascaliile din actul I, scena IV, care însoțesc discuția cu Tipătescu despre scrisoarea de amor aflată în posesia șantajistului Cațavencu, pe care o numește *„plastografie”,* dovedesc mai degrabă viclenia și disimularea politicianului abil decât naivitatea.

Caracterizarea prin **nume** este și o sursă a comicului. Numele Trahanache este derivat de la cuvântul *„trahana”,* o cocă moale, ușor de modelat, deciziile personajului fiind *„modelate”* de *„enteres”,* de Zoe sau cei de la centru.

O scrisoare pierduta

Ion Luca Caragiale

Relatie Tipătescu-Zoe

II. Ștefan Tipătescu este prefectul județului, așa cum notează autorul în lista cu *Persoanele* de la începutul piesei, dar intruchipează, în același timp, tipul donjuanului/al primului amoretz.

Zoe Trahanache este tipul cochetei și al femeii voluntare. Unicul personaj feminin al comediei, apare ultima pe lista cu Persoanele de la începutul piesei. Autorul fixează statutul social prin raportare la sotul ei, Zaharia Trahanache, cel mai important om politic al județului: *„sotia celui de sus”*. Chiar dacă femeile nu aveau drept de vot în acea epocă, Zoe îi poate manevra pe ceilalți după voința sa ca pe niște marionete, folosindu-se de poziția de primă doamnă a micului oraș de provincie. De aceea îi promite lui Catavencu: *„eu te aleg, eu și cu bărbatul meu; mie să-mi dai scrisoarea...”*.

Tipătescu aparține **tipului politic**, dar, spre deosebire de ceilalți, este un om instruit, educat. Imoralitatea lui se manifestă în planul vieții de familie. Zoe și Tipătescu nu fac greșeli de exprimare, ca alte personaje ale comediei. Deși nu sunt sancționate prin comicul de limbaj ca ariviștii, amoretzii sunt personaje cu carte, ironizate pentru legătura extraconjugală prin comicul de nume: așa se explica discrepanța comică dintre prenume (ceea ce vor să pară) și diminutivul familiar (ceea ce sunt) Zoe — Joitica, Ștefan — Fănică.

Stâlpi ai puterii locale și prieteni cu interese comune, Tipătescu și Zaharia Trahanache alcătuiesc un triumf conjugal împreună cu Zoe, fapt care le consolidează relația politică, așa cum sotul *„incornorat”* observă: *„Pentru mine să vie cineva să bănuiască pe Joitica, ori pe amicul Fănică, totuna e... E un om cu care nu traiesc de ieri, de alaltăieri, traiesc de opt ani”* *“De opt ani trăim împreună ca frații, și niciun minut n-am găsit la omul acesta măcar atatică rău.”*

III. Intriga, pierderea scrisorii de amor, declanșează acțiunile contradictorii ale amoretzilor, care evidentiază raportul neașteptat caracter tare (Zoe) — caracter slab (Fănică). Dacă prefectul îi cere politaiului Pristanda arestarea lui Catavenu și perchezitia locuinței pentru a găsi scrisoarea, Zoe, dimpotrivă, ordonă eliberarea lui, iar apoi uzează de mijloacele de convingere feminine pentru a-l determina pe Tipătescu să susțină candidatura avocatului din opoziție, în schimbul scrisorii.

Principala trăsătură a prefectului este impulsivitatea, observată de Trahanache în mod direct, în apartate: „*E iute! N-are cumpăt. Aminteri bun băiat, destept, cu carte, dar iute, nu face pentru un prefect.*”

Tipătescu trăiește o dramă. De dragul unei femei, pe care este nevoit să o împartă, sacrifică o carieră la București, așa cum spune Trahanache: „*Credeți d-voastră că ar fi rămas el prefect aici și nu s-ar fi dus director la București, dacă nu stăruiam eu cu Joița... și la drept vorbind, Joița a stăruit mai mult...*”

Zoe, în schimb, în ciuda văicărelilor, a leșinurilor, dar și a faptului că e considerată o „*dama simțitoare*”, totuși protejând-o în virtutea acestei aparente sensibilități, este în realitate „*femeia bărbată*”, stăpână pe sine, care știe ce vrea și care manipulează după propriile dorințe. Deși face paradă de iubirea pentru Tipătescu și de sacrificiile făcute pentru el („*Omoară-mă pe mine care te-am iubit, care am jertfit totul pentru tine...*”), îi reproșează ea prefectului, încercând să-l determine să susțină candidatura lui Catavenu, în fapt ea „*n-a jertfit nimic altceva decât o fidelitate conjugala stanjenitoare, singurul sacrificiu notabil venind, cum am mai spus, din partea lui Tipătescu*”, este de părere criticul Ștefan Cazimir.

Dincolo de aparențe, în cuplul Zoe-Tipătescu, femeia este polul rational, puternic și care deține controlul asupra relației. Fiind onest politic, „*un om căruia îi place să joace pe față*” (**autocaracterizare**), Tipătescu refuză compromisul și îi propune Zoei, arătându-se gata să renunțe la tot de dragul ei: „*Să fugim împreună...*”. Ea intervine însă energic și refuză „*nebum*”, nevrând să renunțe cu niciun preț la poziția de primă doamnă a orașului de provincie. De aceea îi răspunde ferm prefectului: „*Ești nebum? Dar Zaharia? Dar poziția ta?*”. Izbucnirea scandalului o îngrozește mai tare decât pierderea bărbatului iubit: „*O săptămână, o lună, un an de zile n-o să se mai vorbească decât de aventura asta... În orașelul acesta, unde bărbății și femeile și copiii nu au alta petrecere decât barfă, fie chiar fără motiv... dar încă având motiv... și ce motiv, Fănică!... Ce vuiet!... ce scandal!*” Replica ei la întrebarea amoretzului Tipătescu „*Zoe! Zoe! mă iubesti...*” lămurește ipocrizia relației condiționate: „*Te iubesc, dar scapă-mă.*”

În confruntarea dintre cei doi cu privire la susținerea candidaturii lui Catavenu, prefectul este caracterul slab pentru că cedează până la urmă de dragul Zoei: „*În sfârșit, dacă vrei tu... fie!... Întâmplă-se orice s-ar întâmpla... Domnule Catavenu, ești candidatul Zoi, ești candidatul lui nenea Zaharia... prin urmare și al meu!... Poimane ești deputat!...*”.

O scrisoare pierdută

I.L. Caragiale

Tema și Viziunea

I. Reprezentată pe scenă în **1884**, comedia „*O scrisoare pierdută*” de I.L. Caragiale este a treia piesă dintre cele patru scrise de autor, o capodoperă a genului dramatic. Este o comedie de moravuri, în care sunt satirizate aspecte ale societății contemporane autorului, fiind inspirată din alegerile electorale din anul 1883.

Comedia este o specie a genului dramatic, care stârnește râsul prin surprinderea unor moravuri, a unor tipuri umane sau a unor situații neașteptate, cu final fericit. Personajele comediei aparțin unor tipologii clasice, sursa principală a comicului fiind contrastul dintre aparență și esență. Sunt prezente formele comicului: umorul, ironia și diferite tipuri de comic (de situație, de caracter, de limbaj și de nume).

Fiind un **text dramatic**, comedia este destinată reprezentării scenice, dovadă fiind intervențiile directe ale autorului în piesă (lista cu Persoanele de la începutul piesei și didascalii/notațiile autorului), compoziția în patru acte alcătuite din scene și replici, dialogul și monologul (în discursul politic sau aparte) ca moduri de expunere, limitarea acțiunii în timp și spațiu.

Comicul de moravuri vizează viața de familie (imoralitatea triumfului conjugal) și viața politică (șantajul, falsificarea listelor electorale, corupția). **Comicul de intenție**, atitudinea scriitorului față de personaje se reflectă în vorbirea lor, utilizarea neologismului reflectând adâncimea contrastului comic. Personajele mai modeste în pretenții sunt doar ironizate: ele numai pronunță greșit (Pristanda, Cetașeanul turmentat). În schimb, ambițiosul Cațavencu, e incult, dar snob, cu pretenții de eruditie (avocat, director de gazetă, președinte al unei societăți „*enciclopedice*”, aspirant la mandatul de deputat), este satirizat: atribuie sensuri greșite neologismelor. Un singur personaj este grotesc: Dandanache, „*alesul*” trimis de centru. Senil, cu o vorbire incoerentă, este incapabil de a asimila neologismul, care este înlocuit de interjecție și onomatopee. **Comicul de situație** sustine tensiunea dramatică prin întâmplări neprevăzute, construite după scheme comice clasice: pierderea și găsirea scrisorii, acumularea progresivă, coincidentă, confuzia, repetiția, evoluția inversă a lui Cațavencu (păcălitorul păcălit), perechea Farfuridi — Branzovenescu, triumful conjugal. **Comicul de caracter** cuprinde tipologiile clasice, reliefând defecte general-umane pe care Caragiale le sancționează prin ras (de ex: demagogia lui Cațavencu, prostia lui Farfuridi, servilismul lui Pristanda, senilitatea lui Dandanache). **Comicul de nume** evidențiază dominantă de caracter, originea sau rolul personajelor în desfășurarea evenimentelor. Spre exemplu, numele Trahanache provine de la cuvântul „*trahana*”, o coca moale, ceea ce sugerează că personajul este modelat de „*interes*”, iar Zaharia (zaharisitul, ramolitul, ticăitul); Nae (populistul, păcălitorul păcălit) Catavenu (demagogul lătrător); numele Dandanache vine de la „*dandana*” (boacă, gafă), nume sugestiv pentru cel care creează confuzii penibile; numele Farfuridi Branzovenescu au rezonanțe culinare, sugerând prostia. Prin **comicul de limbaj**, sursă de caracterizare indirectă, se evidențiază incultura personajelor, ușor de dedus din ticuri verbale, greșeli de exprimare (neologisme pronunțate gresit „*bampir*”, „*sotietate*”, „*capitalisti*”, „*faliti*”, „*renumeratie*”, pleonasm, paradox, nonsens, contradicție în termeni).

Comedia aparține **realismului clasic**. Principiile promovate de societatea culturală Junimea și estetica realismului se regăsesc în: critica formelor fără fond și a politicianilor corupți, satirizarea unor aspecte sociale, spiritul de observație acut, veridicitatea obținută prin tehnica acumulării detaliilor, individualizarea „*caracterelor*” prin limbaj. Tin de clasicism echilibrul compozițional și generalitatea situațiilor și a caracterelor (prostul fudul, canală, încornoratul, cocheta etc.). Comedia înfățișează aspecte din viața politică (lupta pentru putere în contextul alegerilor pentru Cameră, șantajul, falsificarea listelor electorale) și de familie (triumful conjugal Zoe - Trahanache - Tipătescu) a unor politicieni corupți.

II. Tema comediei constă în satirizarea vieții publice și de familie a unor politicieni din societatea românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

În actul I, **pierderea scrisorii de amor** s-a produs înainte de începerea comediei, astfel că expozițiunea (existența triumfului conjugal și a unui conflict de interes între două grupuri politice) și intriga se reconstituie din replicile personajelor. Scena inițială prezintă personajele Ștefan Tipătescu și Pristanda, care citesc ziarul lui Nae Cațavencu, „*Răcnetul Carpaților*”, și numără steagurile. Venirea lui Trahanache cu vestea deținerii scrisorii de amor de către adversarul lor politic declanșează conflictul dramatic principal.

Actul II (**desfășurarea acțiunii**) începe cu numărarea voturilor, cu o zi înaintea alegerilor. Se declanșează conflictul secundar, teama grupului Farfuridi—Brânzovenescu de trădarea prefectului. Încercările cuplului sunt contradictorii: Tipătescu îi ceruse lui Pristanda arestarea lui Cațavencu și perchezitia locuinței, Zoe dimpotrivă, îi ordonă eliberarea lui și uzează de mijloacele de convingere feminine pentru a-l determina pe Tipătescu să susțină candidatura avocatului din opoziție, în schimbul scrisorii. Cum prefectul nu acceptă compromisul politic, Zoe îi promite șantajistului sprijinul său.

În actul III, în sala primăriei au loc discursurile candidaților Farfuridi și Cațavencu, la întrunirea electorală. Între timp, Trahanache găsește o poliță falsificată de Cațavencu, pe care intenționează s-o folosească pentru contrașantaj. Apoi anunță în ședință numele candidatului susținut de comitet: Agamiță Dandanache (**punctul culminant**). În încăierare, Cațavencu pierde pălăria cu scrisoarea, găsită pentru a doua oară de Cetățeanul turmentat, care o va duce destinatariei în actul următor.

Actul IV aduce rezolvarea conflictului pentru că scrisoarea ajunge la Zoe, iar Cațavencu se supune condițiilor ei. Intervine un alt personaj, Dandanache, care îi întrece prin prostie și necinste pe candidații provinciali. Propulsarea lui politică este cauzată de o poveste asemănătoare: și el găsisese o scrisoare compromițătoare și se folosise de șantaj. În deznodământ, Dandanache este ales în unanimitate, după voința celor de la Centru și cu sprijinul lui Trahanache, iar la festivitatea condusă de Cațavencu, adversarii se împacă.

Acțiunea piesei este constituită dintr-o serie de întâmplări care nu modifică nimic în mod esențial, ci se derulează concentric în jurul pretextului (pierderea scrisorii).

Caragiale este considerat cel mai mare creator de tipuri din literatura română. Personajele acționează **stereotip**, simplist, ca niște marionete, fără a evolua pe parcursul acțiunii (personaje plate). Ele aparțin **tipologiei** clasice pentru că au o dominantă de caracter, dar se apropie de realism, fiind individualizate prin limbaj și prin elemente de statut social și psihologic, care diversifică tipurile — încorporatul simpatic și politicianul abil (Trahanache), amoroșul și orgoliosul (Tipătescu), coqueta adulterină, dar și femeia voluntară (Zoe), tipul politicianului demagog (Tipătescu, Cațavencu, Farfuridi, Brânzovenescu, Trahanache, Dandanache), tipul cetățeanului.

Limbajul personajelor este principala modalitate de individualizare a „*caracterelor*” clasice și de **caracterizare indirectă**. Formele greșite ale cuvintelor, erorile de exprimare, ticurile verbale denotă incultura și prostia personajelor. De exemplu, Trahanache deformează neologismele din sfera limbajului politic: „*sotietate*”, „*dipotat*”, „*document*” și are ticul verbal „*Aveti puțintică răbdare*”.

Numele personajelor sugerează trăsătura lor dominantă sau discrepanța comică dintre prenume (ceea ce vor să pară) și diminutivul familiar (ceea ce sunt), de exemplu: Zoe — Joița, Ștefan — Fănică, iar Agamiță, „*diminutivul caraghios al numelui Agamemnon*”, pronunțat de Trahanache „*Gagamiță*”, „*redă căderea în copilărie a acestui ramolit*”, după cum afirmă G. Ibrăileanu în „*Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*”.

Notațiile autorului caracterizează personajele indirect, prin gesturi și mimă, iar în lista cu Persoanele de la începutul piesei, alături de numele sugestive pentru tipologia comică, prin statutul lor social: Ștefan Tipătescu, „*prefectul județului*”, este unul dintre stâlpii puterii locale; are gândire de stăpân medieval, transformând polițaiul orașului în sluga personală; Agamemnon Dandanache, „*vechi luptător de la 48*”, este politicianul senil care produce o dandana, considerând șantajul o formă de diplomatie; Zaharia Trahanache, alt stâlp al puterii locale, politicianul abil și venerabil, avid de putere, este „*prezidentul*” tuturor „*comitetelor și comitiilor*” din județ etc.

III. Titlul pune în evidență intriga și contrastul comic dintre aparență și esență. Pretinsa luptă pentru putere politică se realizează, de fapt, prin lupta de culise, având ca instrument de șantaj politic „*o scrisoare pierdută*” - pretextul dramatic al comediei. Articolul nehotărât indică atât banalitatea întâmplării, cât și repetabilitatea ei (pierderile succesive ale aceleiași scrisori, amplificate prin repetarea întâmplării în alt context, dar cu același efect).

Fiind destinată reprezentării scenice, creația dramatică impune anumite limite privind amploarea în **timp** și **spațiu** a acțiunii. Acțiunea comediei este plasată „*în capitala unui județ de munte, în zilele noastre*”. Reperul spațial vag are efect de generalizare, adică evenimentele se pot petrece oriunde în țară; timpul precizat este sfârșitul secolului al XIX-lea, în perioada campaniei electorale, în interval de trei zile, ca în teatrul clasic.

Intriga piesei pornește de la o întâmplare banală: pierderea unei scrisori intime, compromițătoare pentru reprezentanții locali ai partidului aflat la putere și găsirea ei de către adversarul politic, care o folosește ca armă de șantaj. Acest fapt ridicol stârnește o agitație nejustificată și se rezolvă printr-o împăcare generală și neașteptată.

Conflictul dramatic principal constă în înfruntarea pentru putere politică a două forțe opuse: reprezentanții partidului aflat la putere (prefectul Ștefan Tipătescu, Zaharia Trahanache — președintele grupării locale a partidului — și Zoe, soția acestuia) și gruparea independentă constituită în jurul lui Nae Cațavencu, ambițios avocat și proprietar al ziarului „*Răcnetul Carpaților*”. Conflictul are la bază contrastul comic dintre ceea ce sunt și ceea ce vor să pară personajele, dintre aparență și esență. **Conflictul secundar** este reprezentat de grupul Farfuridi — Brânzovenescu, care se teme de trădarea prefectului.

Tensiunea dramatică este susținută gradat prin înlănțuirea evenimentelor care conduc spre rezolvarea conflictului, în finalul fericit al piesei, și prin tehnica amplificării treptate a conflictului (tehnica „*bulgărelui de zăpadă*”).

IV. În concluzie, prin mijloace menționate anterior, piesa provoacă râsul, dar, în același timp, atrage atenția cititorilor în mod critic, asupra „*comediei umane*”. Lumea eroilor lui Caragiale este alcătuită dintr-o galerie de personaje care acționează după principiul „*Scopul scuză mijloacele*”, urmărind menținerea sau dobândirea unor funcții politice/a unui statut social/a unor avantaje.

Moara cu noroc

Ioan Slavici

Caracterizare

II. Statutul al personajului este reliefat în dialogul din incipitul nuvelei, dintre soacră și Ghită, în care se confruntă două concepții despre viață/ fericire: bătrâna este adepta valorilor tradiționale, în timp ce Ghită, capul familiei dorește bunăstarea materială. Ghită, cizmar sărac, dar om harnic, blând și cumsecade, sot iubitor, ia în arendă carciuna de la Moara cu noroc, pentru a câștiga rapid bani, ca să-și deschidă un atelier. Atâta timp cât este un om de acțiune, cu inițiativă, lucrurile merg bine. Cărciuna aduce profit, familia trăiește în armonie.

III. Trăsăturile personajelor se desprind din fapte, vorbe, gesturi și din relațiile care se stabilesc între acestea. De asemenea, naratorul însuși realizează portrete sugestive. Portretul fizic al lui Ghită este aproape absent: este redus la câteva detalii, la început („*inalt și spatos*”), pentru ca, mai apoi, trăsăturile cărciumarului (expresia chipului, ton, voce etc.) să reflecte transformările sale sufletești.

Pentru portretul moral al personajului principal, Slavici a folosit mijloace de investigație psihologică, precum: scenele dialogate, monologul interior de factura tradițională și acela realizat în stil indirect liber, introspectia, notația gesticii, a mimicii și a tonului vocii.

Ghită este caracterizat în mod direct de **Lică**. Acesta își dă seama că Ghită e om de nădejde și chiar îi spune acest lucru: „*Tu ești om, Ghita, om cu multa ură în sufletul tau, și ești om cu minte [...]. Ma simt chiar eu mai vrednic când mă știu alături de un om ca tine*”. Totuși Sămădăului nu-i convine un om pe care să nu-l țină de frică și de aceea treptat distruge imaginea de om onest pe care Ghită o avea în fața oamenilor. Astfel, cărciumarul se trezește implicat fără să-și dea seama în jefuirea arendașului și în uciderea unei femei și a unui copil. Este chemat să depună mărturie și i se dă drumul acasă numai „*pe chezasie*.”. La proces jură strâmb, devenind în felul acesta complicele lui Lică.

IV. În opinia mea, destinul tragic al lui Ghită, are un rol moralizator, potrivit avertismentului rostit de bătrână în prolog. Pus în situația de a alege între banii obținuți din afaceri necurate și liniștea sufletească, Ghită este orbit de patima îmbogățirii și se dezumanizează treptat, chiar dacă oscilează și are momente de regret. Măiestria lui Ioan Slavici constă în finețea analizei psihologice.

Moara cu noroc

Ioan Slavici

Relație Ghita-Lica

II. Statutul inițial al personajului este reliefat în prima scena a nuvelei. Ghita locuiește cu Ana, cu copilul lor și cu soacra într-un sat. Cei trei au un trai modest, caci Ghita este cizmar și nu are un castig prosper. Bun meserias, om harnic, blând și cumsecade, Ghita dorește să-și schimbe statutul social. De aceea, el ia în arenda cărciuna de la Moara cu noroc, ca să agonisească suficienți bani ca să-și deschidă un atelier cu zece calfe. Aspiratia lui e firească și nu-i depășește puterile.

Apariția lui Lica la Moara turbura echilibrul familiei și pe cel interior, al lui Ghita. Lica e construit din lumina și umbre: samadai și talhar, este necrutător cu trădătorii, generos cu aceia care îl sprijină în afaceri, hotărât și crud.

Lică este personaj tipic, deoarece naratorul îl include în categoria pastoretilor de porci: „*<samadai>, pocar și el, dar om cu stare, care poate să platească grăsunii pierdute ori pe cei furati*.”

Lica este **individualizat** printr-un portret fizic care-l evidențiază trasaturile morale și bunăstarea materială: „*Lica, un om de treizeci și șase de ani, înalt, uscat și supt la față, cu mustata lungă cu ochii mici și verzi cu sprâncenele dese împreunate la mijloc. Lica era porcariș, însă dintre cei care poartă cămașa subțire și albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin*”.

III. Lica își impune de la început regulile și își enunță pretențiile, în **autocaracterizare**: „*Eu sunt Lica Samadai... Multe se zice despre mine, și dintre multe, multe vor fi adevărate și multe minciuni. [...]. Eu voiesc să știu totdeauna cine umbla pe drum, cine trece pe aici, cine ce zice și cine ce face, și voiesc ca nimeni afară de mine să nu știe. Cred că ne-am înțeles!*”

Tot direct îl caracterizează și **Ana**, care intuiește că Lica e „*om rău și primejdios*”. Spre finalul nuvelei, după ce îl cunoaște mai bine pe Lica și după ce își dă seama că el i-a adus nenorocirea în familie, **batrana** le marturisează ginerelui și fetei sale că: „*Lica e un om rău din fire*” și că e bine să-l țină cât mai departe de ei.

Însă cel mai exact îl caracterizează **Pintea**, un fost tovarăș de-al lui, care se facuse jandarm tocmai pentru a se răzbuna pe Samadai, fiindcă, în trecut, îl tradase: „*El are o slăbiciune, una singură: să facă, să se laude, să tie lumea de frică și cu toate acestea să rădă și de dracul și de muma-sa*.”

Din momentul venirii lui Lică la cărciumă, începe procesul iremediabil de **instrăinare** a lui Ghită față de familie. Deși înțelege că Lică reprezintă un pericol pentru el și familia lui, Ghita nu poate sustrage ispitei castigului, mai ales că își dă seama că nu poate rămâne la Moara cu noroc fără acordul Samadaiului.

Bun cunoscător de oameni, Lica știe cum să utilizeze slăbiciunile celorlalți. Astfel, se folosește de patima lui Ghită pentru bani spre a-l atrage pe acesta în afacerile lui necurate și apoi pentru a-i anula personalitatea.

Naratorul surprinde prin detalii **transformările personajului**: Ghită devine „*de tot ursuz, se aprindea pentru orice lucru de nimic, nu mai zăbea ca mai înainte, ci radea cu hohot, încât îi venea să se sperie de el, iar când se mai juca rar, cu Ana, își pierdea lesne cumpatul și-l lăsa urme vinete pe brațe*.” Devine interiorizat, mohorât, violent și se poartă brutal față de Ana pe care o protejase până atunci.

Axa vieții morale a personajului este **distrusă treptat**; se simte instrăinat de toți și de toate. Arestul și judecata îi provoacă muștrări de conștiință. De rușinea lumii, de dragul familiei, se gândește că ar fi mai bine să plece de la Moara. Începe să colaboreze cu Pintea, dar nu este sincer în totalitate nici față de el, oferind probe în ceea ce privește vinovăția Sămădăului, dar pastrandu-și și lui. Ghită ajunge pe ultima treaptă a degradării morale atunci când, orbit de furie și de răzbunare, își aruncă soția drept momeală, în brațele Sămădăului. Speră până în ultimul moment că Ana va rezista, dar, dezgustată de lășitatea lui Ghită care se instrăinase de ea, Ana i se dăruiește lui Lică.

În ceea ce îl privește pe Lică, acesta **marchează nefast** destinul tuturor. Astfel, Lică aduce pe Ghiță în situația de a-și ucide soția. Din ordinul lui, Ghiță este împușcat, iar cârciuma incendiată. Pentru a nu cădea viu în mâinile lui Pinte, el se sinucide. Sfârșitul personajului este pe măsura faptelor sale. Puternic și orgolios, dar suficient de abil pentru a da înapoi atunci când se simte înconștient, Lică este un personaj remarcabil prin vitalitate și forță. Decât să dea altora satisfacția de victorie, preferă să moară. **Finalul** pune în lumină antiteza caracter slab — caracter tare. Ghiță este ucis, fiind o simplă victimă, în vreme ce Lică alege să se sinucidă, pentru a nu deveni o victimă.

Moara cu noroc

Ioan Slavici

Tema și Viziunea

I. Scriitor afirmat la sfârșitul secolului al XIX-lea, Ioan Slavici este unul dintre adepții realismului clasic. Publicată în **1881** în volumul de debut „*Novele din popor*”, nuvela realistă, de factură psihologică „*Moara cu noroc*” devine una dintre scrierile reprezentative pentru viziunea lui Ioan Slavici asupra lumii și asupra vieții satului transilvănean.

„*Moara cu noroc*” de Ioan Slavici este o nuvelă, adică o specie epică în proză, cu un fir narativ central și o construcție epică riguroasă, cu un conflict concentrat. Personajele relativ puține scot în evidență evoluția personajului principal, puternic individualizat.

Este o **nuvelă psihologică** deoarece infățișează frământările de conștiință ale personajului principal, care trăiește un conflict interior, moral și se transformă sufletește, iar analiza se realizează prin tehnici de investigare psihologică: monolog interior, stil indirect liber, scene dialogate, însoțite de notații gestive și a mimicii.

Este o **nuvelă realistă** prin: tema familiei și a dorinței de înăbușare, obiectivitatea perspectivei narative, includerea de personaje tipice pentru o categorie socială (Ghiță - tipul cârciumarului dornic de îmbogățire, Pinte - jandarmul, Lică - Sămădăul, dar și tâlharul), verosimilitatea, prezentarea veridică a societății ardelenesti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, tehnica detaliului semnificativ în descriere (drumul și locul de la Moara cu noroc) și în portretizare (Lică Sămădăul).

II. „*Moara cu noroc*” are ca **temă** consecințele nefaste și dezumanizante ale dorinței de înăbușare. Tema poate fi privită din mai multe perspective. Din perspectivă **socială**, prezintă încercarea lui Ghiță de a-și schimba statutul social (din cizmar vrea să devină cârciumar) și de a asigura familiei sale un trai îndestulat. Din perspectivă **moralizatoare**, prezintă consecințele nefaste ale dorinței de a avea bani. Din perspectivă **psihologică**, prezintă conflictul interior Ghiță, care, dornic de prosperitate economică, își pierde treptat încrederea în sine și în familie.

Alcătuirea din **17** capitole, cu prolog și epilog, nuvela are un subiect concentrat.

În **expozițiune**, descrierea drumului care merge la Moara cu noroc și a locului în care se află cârciuma fixează **cadru acțiunii**. Ghiță, cizmar sărac, hotărăște să ia în arendă cârciuma, pentru a câștiga bani mai mulți și mai repede. O vreme, afacerile îi merg bine, iar primele semne ale armoniei în care trăiește familia nu întârzie să apară, scena numărării banilor, sâmbătă seara, fiind sugestivă.

Apariția lui Lică Sămădăul, șeful porcarilor și al turmelor de porci din împrejurimi, la Moara, constituie **intriga**, declanșând în sufletul lui Ghiță **conflictul interior** și tulburând echilibrul familiei. Lică îi cere să-i spună cine trece pe la cârciumă, iar Ghiță își dă seama că nu poate rămâne la Moara cu noroc fără acordul Sămădăului. Mai întâi, Ghiță își ia toate măsurile de apărare împotriva lui Lică: își cumpere 2 pistoale, face rost de doi câini și angajează încă o slugă-Marți, „*un ungur înalt ca un brad*”.

Desfășurarea acțiunii ilustrează procesul înstrăinării lui față de familie și al dezumanizării provocate de dorința de îmbogățire. Datorită generozității Sămădăului, starea materială a lui Ghiță devine tot mai bună, începând însă să-și piardă încrederea în sine. El devine violent, interiorizat, mohorât, se poartă brutal față de Ana, pe care o protejase până atunci. Ajunge să regretă că are familie și copii, pentru că nu-și poate asuma total riscul îmbogățirii alături de Lică. Dornic de avere, se îndepărtează de Ana și devine complicele la diverse nelegiuiri, primind în schimb bani obținuți din jafuri și crime. Este anchetat de 2 ori, acuzat de complicitate în jefuirea arendașului de unde este eliberat pe „*chezășie*”, și chiar în uciderea unei vaduve cu un copil. Își pierde imaginea de om cinstit. Cârciumarul se aliază cu jandarmul Pinte, fost tovarăș al lui Lică, pe a-l da în vileag pe Sămădău, însă nu e cinstit nici față de acesta, căci dorește să își păstreze o parte din banii obținuți din afaceri necurate.

Punctul culminant ilustrează dezumanizarea lui Ghiță. De Paște, Ghiță își aruncă soția în brațele Sămădăului, lăsând-o singură la cârciumă, în timp ce el merge să-l anunțe pe jandarm că Lică are asupra lui bani furați. Dezgustată de lășitatea soțului și neștiind motivul real pentru care acesta plecase, într-un gest de răzbunare disperată, Ana i se dăruiește lui Lică deoarece, spune ea, în ciuda neleguirilor comise, el e „*om*”, pe când Ghiță „*nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești*”.

Deznodământul e tragic. Dându-și seama că soția l-a înșelat, Ghiță o ucide pe Ana, fiind la rândul lui omorât de Răuț, din ordinul lui Lică. Un incendiu provocat de oamenii lui Lică distruge cârciuma. Pentru a nu cădea viu în mâinile lui Pinte, Lică se sinucide izbindu-se cu capul de un copac. Nuvela are final moralizator, sancționarea protagoniștilor este pe măsura faptelor. Singurele personaje care supraviețuiesc sunt bătrâna și copiii, ființele morale și inocente.

III. **Titlul** nuvelei este mai degrabă **ironic**. Toposul ales, cârciuma numită Moara cu noroc, ajunge să însemne, mai curând, Moara cu ghinion, Moara care aduce nenorocirea, deoarece câștigurile obținute aici ascund nelegiuiri.

Perspectiva narativă este obiectivă. Întâmplările din nuvelă sunt relatate la persoana a III-a de către un narator detașat, omniscient și omniprezent. Interferența dintre planul naratorului și cel al personajelor se realizează prin folosirea stilului indirect liber („*Ana își călcă pe inimă și se dăte la joc. La început se vedea c-a fost prinsă de silă; dar ce avea să facă? La urma urmelor, de ce să nu joace?*”).

Pe lângă **perspectiva obiectivă**, apare **tehnica punctului de vedere** în intervențiile **simetrice** ale bătrânei, din incipitul și din finalul nuvelei. Soacra afirmă la început, într-o discuție cu Ghiță, că: „*Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă-i vorba, nu bogăția, ci liniștea colibe tale te face fericit*”, iar la sfârșit pune întâmplările tragice din nuvelă pe seama destinului necruțător: „*asa le-a fost data!*”.

Tezele morale, din prolog și epilog, sunt confirmate în desfășurarea narativă, iar personajele care încălcă principiile satului tradițional sunt pedepsite în final, **viziunea** având caracter clasic, **moralizator**.

În dialogul din **incipitul** nuvelei, dintre soacră și Ghită, se confruntă două concepții despre viață/fericire: bătrâna este adepta valorilor tradiționale, în timp ce Ghiță, capul familiei, dorește bunăstarea materială. Ghiță, cizmar sărac, dar cinstit și harnic, ia în arendă cârciuma de la Moara cu noroc, pentru a câștiga rapid bani, ca să-și deschidă un atelier.

Fiind o nuvelă psihologică, **conflictul central** este unul moral, psihologic, conflictul interior al protagonistului. Personajul principal, Ghiță, e între dorința de a rămâne cinstit și dorința de a se îmbogăți alături de Lică.

În nuvela realistă, **spațiul și timpul** sunt precizate. Cârciuma de la Moara cu noroc este așezată la răscruce de drumuri, izolată, înconjurată de pustietăți întunecoase. Acțiunea se desfășoară pe parcursul unui an, între două repere temporale cu valoare religioasă: de la Sfântul Gheorghe până la Paștele din anul următor; apa și focul purifică locul.

În nuvelă, accentul nu cade pe actul povestirii, ci pe **complexitatea personajelor**, care par să aibă un destin prestabilit.

Personajul principal, Ghiță este cel mai complex personaj din nuvelistica lui Slavici, un personaj „*rotund*”, care trăiește un proces al dezumanizării, cu frământări sufletești și ezitări. Destinul lui ilustrează consecințele nefaste ale dorinței de îmbogățire.

El intră în **relație** cu celelalte personaje, care îi nuanțează evoluția. Frământările sale interioare sunt urmărite și redată de narator direct sau în stil indirect liber. Modificările de comportament ale lui sunt percepute curând de Ana (caracterizare directă: „*samțea că de catva timp bărbatul ei s-a schimbat*”).

Mijloacele de **caracterizare indirectă** sunt predominante și diversificate. Naratorul notează gesturile, replicile, reacțiile personajelor, surprinde relațiile, dar și gândurile acestora. Dialogul e reprezentativ pentru ilustrarea unor trăsături de caracter. Astfel, frământările lui Ghiță sunt redată în monologul interior: „*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*”.

Lică rămâne pe tot parcursul nuvelei **egal** cu sine, „*un om rău și primejdios*”. Sămădău și tâlhar, este necruțător cu trădătorii, generos cu aceia care îl sprijină în afacerile necurate, hotărât și crud.

Ana suferă esențiale **transformări** interioare care îi oferă scriitorului posibilitatea unei analize a psihologiei feminine. La început o femeie devotată căminului, protejată mai întâi de mamă și apoi de soț reprezentând un ideal de feminitate („*Ana era tânără și frumoasă, Ana era fragedă și subțirică*”), Ana este împinsă în brațele Sămădăului și apoi este ucisă de Ghiță, fiindcă l-a înșelat.

Trăsăturile personajelor sunt realizate de narator, prin portrete sugestive, iar detaliile fizice relevă trăsături morale sau statutul social (ex: portretul Sămădăului). Mijloacele de studiere psihologică sunt dialogurile, monologul interior și cel realizat în stil indirect liber, introspecția, mimica și tonul vocii.

Stilul nuvelei este sobru, concis, fără podoabe. Limbajul naratorului și al personajelor valorifică aceleași registre stilistice: limbajul regional, ardelenesc, limbajul popular, oralitatea.

IV. În concluzie, „*Moara cu noroc*” e o nuvelă realistă - prin temă, tipologia personajelor și stil - și o nuvelă psihologică, pentru că urmărește conflictul interior al personajelor. Observarea este detaliată, minuțioasă și servește realizării unor psihologii complexe (Ghiță).

Ion

Liviu Rebreanu

Caracterizare Ion

II. Caracterizarea personajelor se realizează realist, veridic, prin utilizarea limbajului regional ardelenesc și a diferitelor registre lexice, în funcție de condiția lor socială.

Ion al Glanetașului este un erou puternic individualizat, dar totodată tipic pentru categoria țăranilor săraci, după cum observă G. Călinescu: „*Toti flăcăii din sat sunt variați de Ion.*”

Ion este personajul principal și **eponim** din roman. Realizat prin **tehnica basoreliefului**, domină celelalte personaje implicate în conflict (Ana, Vasile, Florica, George), care-i pun în lumină trăsăturile. Tipologia personajului se reliefează și printr-o **tehnică a contrapunctului**: imaginea lui Ion cel sărac, dar frumos și puternic, este pusă față în față cu imaginea lui George Bulbuc, flăcăul bogat, dar mătăhălos; Ion o iubește pe Florica, dar o ia pe Ana, în timp ce George o vrea pe Ana, dar o ia pe Florica.

Mai multe **tipologii realiste** se regăsesc în construcția protagonistului. Din punctul de vedere al statutului social, el este **tipul țăranului sărac**, a cărui patimă pentru pământ izvorăște din convingerea că averea îi asigură demnitatea și îi asigură respectul comunității. Din punct de vedere moral, Ion este **tipul arivistului fără scrupule**, care folosește femeia ca mijloc de parvenire. Psihologic, este **ambitosul dezumanizat de lăcomie**.

III. Ion este un personaj complex, cu însușiri contradictorii: viclenie și naivitate, gingășie și brutalitate; în plus, el este perseverent și cinic. La începutul romanului i se face un portret favorabil, acțiunile sale fiind motivate de nevoia de a-și depăși condiția. Însă în goana pătimașă după avere, el se dezumanizează treptat, iar moartea lui este expresia intenției moralizatoare a scriitorului.

Principala sa **trăsătură**, dragostea pentru pământ și pentru muncă, este motivată prin apartenența la tipologia socială a țăranului sărac.

Deși sărac, este „*iute și harnic, ca ma-sa*”, iubește munca: „*Munca îi era dragă, oricât ar fi fost de aspră*” și pământul: „*pământul îi era drag ca ochii din cap*”. E înfrățit cu pământul prin muncă: „*sudoarea căzând se frământa în humă, înfrățind, parcă mai puternic, omul cu lutul*”. Astfel, lipsa pământului îi pare o umilintă, iar dorința de a-l avea e oarecum motivată.

Lăcomia de pământ, cauza psihologică a acțiunilor sale, este sintetizată în vorbele copilului de odinioară, incluse în biografia realizată de naratorul omniscient, obiectiv: „*Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. Vesnic a pizmuia pe cei bogați și veșnic s-a înarmat într-o hotărare pătimașă: „trebuie să aiba pământ mult, trebuie!” De pe atunci i-a fost mai drag ca o mamă*”.

„*Iubirea pământului*” și „*hotărarea pătimașă*” cresc în sufletul tânărului sărac și ambitios, care găsește calea de a se îmbogăți prin căsătoria cu o fată bogată. Cum Vasile Baciul nu i-ar fi dat fata de bunăvoie, Ion decide să o seducă pe Ana. „*Lăcomia lui de zestre e centrul lumii*”, explică G. Călinescu.

Monologul interior evidențiază frământările sufletești care apar când trebuie să aleagă între iubire și pământ: „*Ma moleșesc ca o babă năroadă. Parcă n-ai mai fi în stare să mă scuti de calicie... Las' că-i buna Anuța! Aș fi o nătăfleață să dau cu piciorul norocului pentru niște vorbe...*”.

Lăcomia se manifestă pentru prima dată atunci când **intră cu plugul pe locul lui Simion Lungu**, pentru că acesta fusese înainte al Glanetașilor: „*Inima îi tremura de bucurie și-a mărit averea*”. Momentul marchează **începutul dezumanizării** lui Ion. Sustinut de preot, vecinul îl cheamă la judecată.

Ion este viclean cu Ana. Deși nu o iubește, o joacă la horă, o seduce, apoi se instrăinează, iar căsătoria nu reprezintă decât mijlocul de a obține averea de la Baciul. Este însă și naiv, deoarece nunta nu îi aduce și pământul, fără o foaie de zestre. Este rândul lui Vasile Baciul să se arate viclean. După nuntă, începe coșmarul Anei, bătută și alungată fără milă de cei doi bărbați. După un timp, la intervenția preotului Belciug, Vasile trece tot pământul pe numele ginerelui.

După ce intră în posesia pământurilor răvnite, Ion se simte în sfârșit așezat în ierarhia cuvenită și primele schimbări vizibile sunt mersul lui, mai legănat și mai ferm, și vorba mai apăsată.

Scena sărutării pământului ca pe o ibovnică, ilustrează venerarea iubirii sale pătimașe: „*stăpân al tuturor pământurilor, răvnea să le vază, să le mângâie ca pe niște ibovnice credincioase... Apoi încet, cucernic, fără să-și dea seama, se lăsă în genunchi, își cobori fruntea și-și lipi buzele cu voluptate de pământul ud*”.

Instinctul de posesie asupra pământului fiind satisfăcut, lăcomia lui se îndreaptă către patima pt Florica. Așa cum răvnise la averea altuia, acum răvnește la nevasta lui George. Are revelația adevăratei fericiri: iubirea, pe care o vrea cu orice pret, „*Să știu bine că fac moarte de om și tot a mea ai să fii*”, îi spune el Floricăi. Avertizat de Savista, George îl ucide cu lovituri de sapă pe Ion, venit noaptea la Florica.

Dominat de instincte, în afara oricărei morale, încălcând succesiv legile nescrise ale satului, aflat sub semnul fatalității, Ion este o victimă a lăcomiei și a orgoliului său.

Ion

Liviu Rebreanu

Relatie Ion-Ana

II. Trăsăturile personajelor sunt redată prin mijloace de caracterizare directe (portret, biografie, statut social) și indirecte (fapte, gesturi, atitudini, limbaj, raporturi cu alte personaje). Caracterizarea personajelor se realizează realist, veridic, scriitorul folosind limbajul regional ardelenesc nuanțând utilizarea registrelor lexice în funcție de condiția socială a personajelor.

Femeile sunt portretizate în antiteză: Ana e bogată și urată, iar Florica e săracă și frumoasă. Cresc amandoua orfane, una lipsită de căldura sufletească a mamei, cealaltă, de protecția tatălui.

Ana, fată cu zestre, dar fără noroc, naivă, „*o fire tacută și oropsită*”, lipsită de iubirea părintească, este o victimă fără apărare pentru arivistul Ion. Criticul Lovinescu afirmă: „*Prinsă la mijloc, în lupta pentru pământ dintre Ion și socrul său, Vasile Baciul, biata Ana e o tragică victimă*”. Pentru tatăl și bărbatul ei ea nu atinge nicodată statutul de ființă umană, ci le asigură doar garanția proprietății asupra pământurilor.

III." Exponent al taranimiei prin dragostea pentru pământ, Ion se individualizează prin modul de a-l obține: o batjocorește pe Ana și o împinge la spânzurătoare.

Cum „*lăcomia lui de zestre e centrul lumii*” (G. Călinescu), patima pentru pământ a tânărului sărac și ambicios îl face să renunțe la femeia iubită Florica, și să aleagă ca soluție căsătoria cu o fată bogată.

Monologul interior evidențiază frământările sufletești, conflictul dintre cele două glasuri - al pământului și al iubirii: *“Ma moleșesc ca o baba naroadă. Parcă n-aș mai fi în stare să mă scutur de calicie... Las’ că-i buna Anuta!”*

Ion își urmărește scopul cu viclenie și tenacitate, o joacă pe Ana la horă, o cheamă la poartă, o ignoră câteva zile, o seduce și apoi se instrăinează. Sarcina Anei devine vizibil, fata îndură rușinea, iar Vasile Baciuc este silit astfel să accepte căsătoria. Cu toate acestea, Ion dovedește de naivitate, deoarece, fără o fațadă de zestre, nunta nu îi aduce și pământul. Este rândul socrului să se arate viclean.

La nuntă, Ion are un al doilea moment de ezitare. Nu o iubește pe Ana și se gândește să fugă în lume cu Florica, dar își amintește de pământuri, așa că renunță: *“Și să raman tot calic... pentru o muiere!...”* Cum Ana este însărcinată, Ion o joacă pe Florica și o imbrățișează, închipuindu-și că este mireasa lui. Ana tresare „*ca mușcata de vipera*”, plânge și presimțindu-și nenorocirea, rostește repetat : „*Norocul meu, norocul meu!*”.

După nuntă, începe coșmarul Anei, bătută și alungată fără milă de sot și de tata. După un timp, la intervenția preotului Belciug, Vasile trece tot pământul pe numele ginerelui. Brutalitatea față de Ana este înlocuită de indiferență. Sinuciderea Anei și apoi moartea lui Petrișor, fiul lor, nu-i trezește lui Ion conștiința.

Dezumanizarea personajului se manifestă, de-a lungul întregului roman, în atitudinea față de Ana.

Ion

Liviu Rebreanu

Tema și Viziunea

I. *“Ion”*, primul roman publicat de Liviu Rebreanu (1920), este un roman realist de tip obiectiv, cu tematică rurală, o capodoperă a literaturii române interbelice. Considerat de E. Lovinescu *“cea mai puternică creație obiectivă a literaturii române”*, înfățișează universul rural în mod realist. Nucleul romanului se află în nuvelele anterioare, *“Zestrea”* și *“Rușinea”*, iar sursele de inspirație sunt 3 experiențe de viață ale autorului receptate artistic: gestul țăranului care a sărutat pământul, vorbele lui Ion al Glanetasului și bătaia primită de la tatăl ei de o fată cu zestre din cauza unui țăran sărac.

Opera literară *“Ion”* este un roman, prin amplexarea acțiunii, desfășurată pe mai multe planuri, cu un conflict complex, personaje numeroase și realizarea unei imagini ample asupra vieții.

Este roman de tip **obiectiv** prin specificul naratorului (obiectiv, detașat, impersonal), al narațiunii (la persoana a III-a) și al relației narator-personaj (naratorul omniscient știe mai mult decât personajele sale și omniprezent, dirijează evoluția lor ca un regizor universal, conform unui destin prestabilit).

Viziunea realistă obiectivă se realizează prin: tematica socială, obiectivitatea perspectivei narative, construirea personajelor în relație cu mediul în care acestea trăiesc, alegerea unor personaje tipice pentru o categorie socială, tehnica detaliului semnificativ, veridicitatea, stilul sobru, impersonal.

II. **Tema** romanului este problematica pământului, analizată în condițiile socio-economice ale satului ardelenesc de la începutul secolului al XX-lea. Romanul prezintă lupta unui țăran sărac pentru a obține pământ și consecințele actelor sale. Tema centrală este dublată de tema iubirii și tema destinului.

Caracterul monografic ale romanului constă în surprinderea diverselor aspecte ale lumii rurale: obiceiuri și tradiții (nașterea, nunta, înmormântarea, hora, jocul popular, portul), relații socio-economice (stratificarea socială), relații de familie, instituțiile (biserica, școala), autoritățile.

Acțiunea romanului începe într-o zi de duminică, în care locuitorii satului Pripas se află la horă, în curtea Todosiei, văduva lui Maxim Oprea (**expozițiunea**). Descrierea jocului someșana, e o pagină etnografică memorabilă, prin înfățișarea portului popular, a dansului tinerilor și a cântecului lăutarilor.

Așezarea privitorilor reflectă **relațiile sociale**. Separarea celor 2 grupuri ale bărbaților respectă stratificarea dpdv economic. Frunții satului, primarul și țăranii bogați, discută separat de țăranii de mijloc, așezați pe prispă. În satul tradițional, lipsa pământului este echivalentă cu **lipsa demnității**, fapt redat de atitudinea *“sărântocului”* Alexandru Glanetasu: *“Pe de lături, ca un câine la ușa bucătăriei, trage cu urechea și Alexandru Glanetasu, dornic să se amestece în vorbă, sfiiduse totuși să se vâre între bogăți.”*

Fetele rămase nepoftite privesc hora, iar femeile căsătorite vorbesc despre gospodărie. Belciug și familia învățătorului Herdelea, vin să privească *“petrecerea poporului”*, fără a se amesteca în joc.

Rolul horei în viața satească e de a asigura legătura și a facilita întemeierea noilor familii. Alegerea de a o lua pe Ana cea bogată la joc, deși o place pe Florica cea săracă, arată **începutul conflictului**.

Venirea lui Vasile Baciuc de la cârciumă la horă și confruntarea verbală cu Ion, pe care îl numește *“hoț”* și *“tâlhar”*, ptc *“sărântocul”* vrea să-i ia fata promisă altui țăran bogat, George, e **intriga** romanului. Ion se răzbuna, lăsând-o pe Ana însărcinată înainte de căsătorie, pt a-l determina să accepte nunta.

Bătaia de la cârciumă, în aparență pentru plata lautarilor, în fapt pentru dreptul de a o lua de soție pe Ana, se încheie cu victoria lui Ion asupra lui George. Incidentul provoacă dorința de răzbunare a lui George, scena fiind **simetrică** cu aceea de la sfârșit, când George îl ucide pe Ion, lovindu-l cu sapa.

Desfășurarea acțiunii prezintă dezumanizarea protagonistului în goana lui după avere. Dorind să obțină repede mult pământ, Ion o seduce pe Ana și îl forțează pe Vasile Baciuc să accepte căsătoria. La nuntă, Ion nu cere acte pentru pământul ce urmează să-i revină ca zestre, apoi se simte înșelat și începe să o bată pe Ana, femeia fiind alungată, din casa soțului și din cea a tatălui. Preotul mediază conflictul dintre cei 2 țărani, în care *“biata Ana nu este decât o victimă tragică”* (G. Călinescu.) Sinuciderea Anei nu-i trezește lui Ion regrete sau conștiința vinovăției, ptc în Ana și Petrișor, fiul lor nu vede decât garanția proprietății pământurilor. Nici moartea copilului nu-l oprește să o caute pe Florica, măritată cu George. **Deznodământul** e previzibil, George, care-l lovește cu sapa pe Ion, e doar un instrument al destinului. George e arestat, Florica rămâne singură, averea lui Ion revinând bisericii.

III. **Perspectiva narativă** e obiectivă, iar naratorul detașat, omniscient și omniprezent relatează întâmplările la persoana a III-a. Concepția autorului despre roman, înțeles ca un corp geometric perfect, *“corp sferoid”*, se reflectă artistic în structura circulară a romanului. **Simetria incipitului** cu **finalul** se realizează prin descrierea drumului spre satul Pripas, loc al acțiunii romanului. Personificat, drumul are semnificația **simbolică a destinului**. Descrierea inițială a drumului, conturează veridicitatea (detalii

toponimice)introducand cititorii în viața satului ardelean din secolului XX.Descrierea caselor lui Herdelea și Glanetasului ilustrează condiția socială. Crucea strâmbă de la marginea satului, cu Hristos din tinichea ruginită, anticipează destinul tragic al lui Ion:“*Din șoseaua ce vine de la Carlibaba, întovărășim Someșul (...) se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, (...) ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline.*”

Titlul este dat de numele protagonistului, care devine exponent al țărănimii prin dragostea lui pentru pământ, individualizat însă prin modul în care îl obține. In satul Pripas Ion nu e singurul care se casătorește cu o fată cu zestre, Vasile Baciub dobându-si averea la fel, și comportamentul său o face pe Ana de rușinea satului înainte de nuntă, iar apoi se întoarce la Florica, devenită nevasta lui George.

Titlurile celor 2 părți ale romanului evidențiază **simetria** compoziției și, totodată, denumesc cele două patimi ale personajului principal: “*Glasul pământului*” și “*Glasul iubirii*”. Titlurile celor 13 capitole (număr simbolic, nefast) sunt semnificative, discursul narativ având un “*început*” și un “*sfârșit*”. În prima parte apar capitole:

“*Inceputul*”, “*Zvârcolirea*”, “*Iubirea*”, “*Noaptea*”, “*Rușinea*”, “*Nunta*” ,iar în cea de-a doua, “*Vasile*”, “*Copilul*”, “*Sărutarea*”, “*Streangul*”, “*Blestemul*”, “*George*”, “*Sfârșitul*”.

Prin **tehnica planurilor paralele** este prezentată viața țărănimii și a intelectualității sătești, iar prin **tehnica contrapunctului**, o anumită temă, moment esențial sau conflict sunt înfățișate în cele 2 planuri (nunta țărănească a Anei cu Ion corespunde, în planul intelectualității,nunții Laurei cu George Pintea, în capitolul “*Nunta*”;conflictul dintre Ion-Vasile corespunde conflictului dintre intelectualii satului).

Planul țărănimii are în centru destinul lui Ion, iar la anul intelectualității satului, pe cei doi “*stâlpi*” ai comunității: învățătorul Herdelea și preotul Belciug. Cele două planuri narative se întâlnesc, încă de la începutul romanului, în scena horei, numită de N. Manolescu “*o horă a soartei*”.

În celălalt plan, balanța rivalității dintre preot și învățător pentru autoritate în sat, se înclină în defavoarea celui din urmă. El are familie – soție,1 băiat (Titu) și 2 fete de măritat, dar fără zestre, Laura și Ghighi. Iar casa lui e construită pe pământul bisericii, cu invoirea preotului. Cum relațiile dintre ei se degradează, din cauza atitudinii lor fata de faptele lui Ion, învățătorul se simte amenintat cu izgonirea din casă. Mărturisirea lui Ion, potrivit căreia învățătorul i-a scris o plângere, porneste conflictul celui din urmă cu autoritățile, ajungand sa accepte compromisul, votindu-l pe candidatul maghiar.

Preotul Belciug e un caracter tare, rămanand văduv de tânăr, se dedică total comunității. Visul de a construi o biserică in sat e urmărit cu perseverenta,romanul se incheiindu-se cu sfintirea bisericii.

Conflictul central din roman este lupta pentru pământ din satul traditional, unde averea conditionează respectul. Drama lui Ion este drama țăranului sărac. Mândru și orgolios, conștient de calitățile sale, nu-și acceptă condiția și este pus in situatia de a alege intre iubirea pentru Florica și averea Anei. **Conflictul exterior, social**, intre Ion și Vasile, e dublat de **conflictul interior**, intre „*glasul pământului*” și „*glasul iubirii*”. Cele două chemări nu il pun într-o situatie-limita ptc se manifestă succesiv, nu simultan. **Conflictele secundare** au loc intre Ion și Simion Lungu, pt pământ, sau intre Ion și George, pt Ana.**Conflictul tragic** dintre om și pământ e provocat de iubirea pt pământ(sc.sărutului pământului)și de iluzia ca-l poate stăpâni,dar se incheie ca orice destin,prin intoarcerea in el.

Ion este personajul principal și eponim,realizat prin **tehnica basoreliefului** și a **contrapunctului**. Ion este personaj monumental, complex, cu însușiri contradictorii: viclenie și naivitate, gingășie și brutalitate, insistentă și cinism. La inceputul romanului, i se face un portret favorabil, care motivează acțiunile sale prin nevoia de a-si depăși condiția. Însă in goana sa pătimașă după avere, el se dezumanizează treptat, iar moartea sa este expresia intenției moralizatoare a scriitorului.

Mai multe **tipologii realiste** se regăsesc in constructia protagonistului: tipul țăranului sărac, tipul arivistului fără scrupule, care folosește femeia ca mijloc de imbogatire,dar și ambițiosul dezumanizat de lăcomie.„*In centrul romanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune*”(N.Manolescu)

Femeile, conturate antitetic, Ana și Florica, reprezintă cele 2 patimi ale lui Ion: pământul și iubirea. In incercarea lui de a le obtine, se confruntă, in plan individual-concret, cu Vasile Baciub și cu George Bulbuc, iar in plan general-simbolic, cu pământul-stihie, respectiv, cu toată comunitatea, ca instantă morală. De aceea **conflictul social** este dublat de **conflictul tragic**.

Naratorul omniscient și omniprezent realizează și caracterizarea lor directă, prin portret sau biografie. **Stilul narativ** este neutru, impersonal, “*stilul cenușiu*” fiind specific prozei realiste obiective; autorul respecta autenticitatea limbajului regional.

IV. În concluzie, relația dintre țăran și pământ este înfățișat în 3 ipostaze simbolice: pentru copil, **pământul-mama**(“*Iubirea pământului la stăpânit de mic copil. De pe atunci pământul i-a fost mai drag ca o mamă*”), pentru barabat, **pământul-ibovnica** (“*Îl cuprinsese o poftă sălbatecă să îmbrățișeze huma, s-o crâmpoțească în sărutări*”), iar pentru omul cu destin tragic, ucis de o sapa, **pământul-stihie**, care spulberă dorințele și iluziile prin moarte.

Riga Crypto și Iapona Enigel Ion Barbu

Tema și Viziunea

I. Publicată în 1924, integrată apoi în volumul „Joc secund” (1930), balada „Riga Crypto și Iapona Enigel” face parte din a doua etapă de creație barbiană, numită baladic-orientală, dar anunță dezvoltarea ulterioară a poeziei lui Barbu.

Opera poetică a lui Ion Barbu apare în perioada **interbelică**, atunci când în literatura română se confruntă două direcții puternice **tradiționalismul** și **modernismul**.

Ion Barbu este considerat în contextul literaturii române, un poet *„fără precursori și fără urmași”*, statut dobândit în urma realizării unor sinteze inedite între poezie și geometrie. **Ermetismul**, curent literar în care se încadrează poezia, solicită dimensiunea rațională a condiției umane, inhibând o pe cea sentimentală și presupune un mesaj ce nu se comunică direct, ci se încifrează prin **simbol și metaforă**. Descifrarea acestuia presupune inițiere în domeniul cunoașterii.

Balada „Riga Crypto și Iapona Enigel” este o poezie modernistă, în primul rând pentru că este rezultatul unei sinteze inedite între două domenii considerate în mod tradițional diferite dar de a căror înrudire poetul vorbește într-un interviu acordat în 1927 : “oricât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un punct luminos unde se întâlnește cu poezia. În al doilea rând poezia este modernistă prin încălcarea convențiilor privind genurile și specii literare: balada preia o formulă specifică epicului în proză, aceea de povestire în ramă, dar păstrează intacta structura liricului.

O altă trăsătură prezenta în poezia modernistă este **ambiguitatea**. Balada poate fi citită – la un prim nivel – ca legendă despre nașterea ciupercilor otrăvitoare, dar se deschide spre un nivel superior de interpretare, ca alegorie a Ființei. Interpretarea dată de însuși Ion Barbu ca lucaefăr întors releva asemănarea cu poemul lui Mihai Eminescu: drama incompatibilității dintre două lumi care încearcă să comunice și să se împlinescă.

Nu în ultimul rând se remarcă imaginarul poetic inedit, metaforele surprinzătoare, lexicul cu sonorități **arhaice** și **innoirile prozodice**.

II. „*Riga Crypto și Iapona Enigel*” începe ca un cântec bătrânesc de nuntă, dar se realizează în viziune modernă, ca un amplu poem de cunoaștere și **poem alegoric**, o poveste de iubire din lumea vegetală.

Tema poeziei, la un prim nivel de lectură și de interpretare, este iubirea, în varianta ei esuata, ca modalitate de cunoaștere a lumii. Citorului atent i se va dezvalui o alta tema: drama cunoașterii și a incompatibilității dintre două lumi : materie/spirit. Crypto, materia fragilă, este atras de ideea căsătoriei, cu regnul superior. Ființa umană, trăsătoare în orizontul spiritului, nu poate accepta însoțirea cu materia. Dintre numeroasele motive poetice, care încifrează textul și care susțin temele (transumanța, visul, sufletul-fantana), două au o relevanță specială: soarele și luna.

Viziunea despre lume a poetului se reflectă în universul poetic original care exprimă, într-un limbaj incifrat, o lume de esențe contemplate de spirit. Ion Barbu ilustrează conceptul modern de poezie pură, o lirică esențializată, a ideilor, pentru care este nevoie de un cititor inițiat.

Titlul baladei trimite cu gândul la marile povești de dragoste din literatura universală, „*Romeo și Julieta*”, „*Tristan și Izolda*”. Insa la Ion Barbu, membrii cuplului sunt antagonici (fac parte din regnuri diferite). Sunt personaje romantice cu trăsături excepționale, dar **negative în raport cu norma comună** (Crypto e „*sterp*” și „*năraș*”/Ca nu voia să înflorească”, iar Enigel este „*prea-cuminte*”).

Numele Crypto are dublă semnificație: cel tăinuit, „inimă ascunsă”, provenind din adjectivul „*criptic*” („*ascuns*”, „*tăinuit*”), dar sugerează, în egală măsură, apartenența sa la familia ciupercilor, numite științific „*criptogame*”. Personajul este rege al făpturilor inferioare, din regnul vegetal. Numele cu sonoritate nordică Enigel sugerează originea laponei (de la pol) și trimite probabil la semnificația cuvântului din limba suedeză, „*inger*” (provenit din latinescul „*angelus*”).

III. La nivel formal, poezia este alcătuită din **două părți**, fiecare dintre ele prezentând câte o nuntă: una împlinită, cadru al celeilalte nunți, povestită, ratată, modificată în final prin căsătoria lui Crypto cu mășlărița. Formula compozițională este aceea a povestirii în ramă.

Prologul conturează în puține imagini atmosfera de la finalul unei nunți trăite. Primele patru strofe constituie rama viitoarei povești și reprezintă dialogul menestrelului cu „*nuntasul fruntas*”. Menestrelul (un trubadur medieval, caracteristic spațiului romantic apusean) e imbiat să zică „*incetinel*”, „*un cântec larg*” despre nunta ratată dintre doi parteneri inegali, reprezentanți a două regnuri distincte, Enigel și Riga Crypto. Portretul menestrelului (poetul) este fixat prin trei epitete: „*trist*”, „*mai aburit ca vinul vechi*”, „*mult îndărătnic*”, iar **invocația este repetată de trei ori**, ceea ce determină intrarea în starea de grație necesară zicerii acelui „*cântec*”.

Partea a doua prezintă povestea de iubire neîmplinită dintre Enigel și Riga Crypto. Nunta Povestită cuprinde mai multe tablouri poetice: portretul și împărțirea rigăi Crypto (strofele 5 - 7), portretul, locurile natale și oprirea din drum a laponei Enigel (strofele 8, 9), întâlnirea dintre cei doi (strofa 10), cele trei chemări ale rigăi și primele două refuzuri ale laponei (strofele 11 - 15), răspunsul laponei și refuzul categoric cu relevarea relației dintre simbolul solar și propria condiție (strofele 16 - 20), încheierea întâlnirii (strofele 21, 22), pedepsirea rigăi în finalul baladei (strofele 23 - 27). Modulurile de **expunere** sunt, în ordine: descrierea, dialogul și narațiunea.

În **expozițiune**, sunt prezentate în antiteză portretele membrilor cuplului și locurile lor natale, deosebirile dintre ei generând intriga.

Riga Crypto, „*inimă ascunsă*”, este craiul bureților, căruia dragostea pentru Enigel, „*Iapona mică, linistită*”, îi este fatală. Singura lor asemănare este statutul superior în interiorul propriei lumi: el este rigă al plantelor inferioare, care nu înfioresc, iar păstorița care își conduce turmele de reni spre sud este o stăpână a regnului animal, în ipostaza de ființă rațională, omul - „*fiară bătrână*”.

Riga este bărfit și certat de supuși, pentru că e „*sterp*”, „*năraș*” și „*nu voia să înflorească*”, în timp ce ea își recunoaște statutul de ființă solară: „*Că dacă-n iarnă sunt făcută.../Mă-nchin la soarele-ntept*”.

Spațiul definitoriu al existenței, pentru Crypto, este umezeala perpetuă și impură: „*În pat de rău și humă unsă*”, în timp ce Iapona vine „*din țări de gheață urgisită*”, spațiu rece, ceea ce explică aspirația ei spre soare și lumină, dar și mișcarea de transumanță care ocazionează popasul în ținutul rigăi „*În noul an, să-si ducă renii/Prin aer ud, tot mai la sud, /Ea poposi pe muschiul crud/La Crypto, mirele poienii*”.

Membrii cuplului fac parte din regnuri diferite astfel nu puteau comunica în plan real. Întâlnirea lor se realizează în visul fetei, la fel ca în „*Lucaefarul*”. Riga este cel ce rostește de 3 ori descântecul de dragoste și, de fiecare dată Iapona îl respinge. Povestea propriu-zisă se dovedește a fi fantastică, ca și în poemul eminescian, doar că rolurile sunt inversate. În dialogul lor, formulele de adresare sugerează familiaritate: **repetitia** „*Enigel, Enigel*”, **epitetul** „*riga bland*”.

În **prima chemare-descântec**, cu rezonanțe de incantație magică, Crypto își imbie aleasa cu „*dulceata*” și cu „*fragi*”, elemente ale existenței sale vegetative, dar care aici capătă conotații erotice. Darul lui este refuzat categoric de Enigel: „*Eu mă duc să culeg/Fragii fragezi mai la vale*”. Refuzul laponei îl pune într-o situație dilematică, dar opțiunea lui e fermă și merge până la sacrificiul de sine, în a doua chemare: „*Enigel, Enigei/Scade noaptea, ies lumine,/Dacă pleci să culegi/Începi, rogu-te, cu mine*”.

Al 2lea refuz este susținut de enumerarea atributelor lui Crypto: „blând”, „plăpând”, necopt — „Lasa. Așteaptă de te coace”. **Opoziția** „copt” — „necopt”, reluată în al treilea refuz prin antiteza soare-umbră, pune în evidență incompatibilitatea lor. Imaginii de fragilitate a lui Crypto lăpona îi opune aspirația ei spre absolut („Ma-nchin la soarele-ntelept”), cu toate că tentația iubirii este copleșitoare: „Riga Crypto, rigă Crypto,/Ca o lama de blestem/Vorba-n inima-ai infipt-o/Eu de umbra mult ma tem”. Soarele - simbolul existenței spirituale, al împlinirii umane, în antiteza cu „umbra”, simbol al existenței instinctuale.

Pentru a-și continua drumul către soare și cunoaștere, lăpona **refuză** descântecul rigăi, deși regretă și plânge. Descântecul se întoarce în mod brutal asupra celui care l-a rostit și-l distruge. Făptura firavă este distrusă de propriul vis, cade victimă neputinței și îndrăzelii de a-și depăși limitele. Oglindirea ritualică a soarelui produce degradarea lui Crypto: „De zece ori, fără sfială,/Se oglinde în pielea-l chială”.

Finalul este trist: Riga Crypto se transformă într-o ciupercă otrăvitoare, obligat să rămână alături de asemenea lui din propriul regn, „Laurul-Balaurul” și „masalarița-mireasa”. Încercarea ființei inferioare de a-și depăși limitele este pedepsită cu nebunia.

Soarele, simbolul spiritului, este imaginat în poem prin metaforele „roata albă” (perfectiunea geometrică) și „aprinș înel” (simbolul nunții), în antiteză cu „umbra”, iar metafora „sufletul-fântana” sugerează puritatea, setea de cunoaștere, veșnicia, fiind în antiteză cu „carnea” (trupul, instinctele): „La soare, roata se marește/La umbra, numai carnea crește”. Spiritul și sufletul sunt atribute ale ființei raționale, înțelepte („fiara batrana”): „Că sufletul nu e fantana/Decat la om, fiara batrana”. Făpturile inferioare care aspiră să dobândească spiritualitate sunt distruse de propriul vis, așa cum i se întâmplă lui Crypto, care „Innebunește” și se transformă în ciupercă otrăvitoare: „Iar la fapтура mai firava/Pahar e gândul, cu otrava”.

Trei **mituri** fundamentale de origine greacă sunt valorificate în opera poetului: al soarelui (absolutul), al nunții și al oglinzii.

Drumul spre S al lăponei are semnificația unui **drum inițiativ**, iar popasul în tinutul rigăi este o **probă**, trecută prin respingerea nunții pe o treaptă inferioară. În poemul „Ritmuri pentru nunțile necesare”, este înfățișată înaintarea sufletului prin trei etape cosmice, trepte ale inițierii, până la desăvârșirea spirituală. Drumul trece prin cercul Venerii (iubirea ce reduce omul la ipostaza de ființă instinctuală), apoi sufletul trebuie să mai urce o treaptă, cercul lui Mercur, mai pur, al intelectului, al cunoașterii raționale. Inițierea completă are loc prin adevărata nunta a trupului și spiritului cu însuși focarul vieții, prin trecerea omului în cercul Soarelui (cunoașterea absolută). Aspirația solară a lăponei sugerează faptul că, în momentul întâlnirii cu riga Crypto, aceasta se afla pe treapta lui Mercur, fără ca ea să fi trăit experiența iubirii. Chemările lui Crypto o atrag spre cercul Venerii. Ea trăiește iubirea ca experiență inițiativă, dar alege să-și urmeze drumul spre Soare (cunoașterea absolută).

Sub raport stilistic, prezenta **inversiunilor** („mult îndaratnic”, „zice-l-aș”) și a vocativelor în prima parte a baladei evidențiază **oralitatea** textului. În portretizarea celor două personaje simbolice sunt utilizate **epitetul** și **antiteza**: Crypto este „sterp și năraș”, „riga span”; lăpona e și „prea-cuminte” (superlativ absolut expresiv). **Dialogul** dintre riga Crypto și lăpona este constituit pe baza unor asonante interioare și repetitii: „Eu ma duc sa culeg/ Fragii fragezi mai la vale”, dar și a antitezelor: spirit/materie, rațiune/instinct, soare/umbră, lumină/intuneric, veghe/somn. **Ambiguitatea** este produsă de metaforele insolite: „că sufletul nu e fantana/Decat la om, fiara batrana,/Iar la făptura mai firava/Pahar e gândul, cu otrava”.

Alcătuirea **prozodica** pare destul de riguroasă inițial: catrene cu rimă încrucișată și măsură predominantă de 8 -9 silabe. Pe parcurs, poetul modern schimbă trăsăturile prozodice și sonoritățile, în funcție de mesaj: intervenția naratorului sau dialogul protagoniștilor, chemare sau refuz, descântec de dragoste sau blestem. O atenție specială merita sistemul de **rime interioare**, producătoare de efecte incantatorii. Cuvantul din cadrul versului, rimează cu cel de la final: „de la iernat, la pasunat”, „prin aer ud, tot mai la sud”.

Dintre numeroasele surse ale expresivității, un efect deosebit produce deformarea cuvintelor, care dobândesc **sonorități arhaice**, sau colocviale: „beteli”, „funta”, „ciupearca”, „iaca”, „dumitale”.

V. În concluzie, poemul „Riga Crypto și lăpona Enigel” impune o viziune modernă. Interpretarea dată de însuși Ion Barbu poemului, „un Luceafăr întors”, relevă asemănarea cu problematica capodoperei lui Mihai Eminescu. Ion Barbu răstoarnă clișeele mentalității tradiționale, astfel încât axa uman-feminin-comun devine superioară axei nonuman-masculin-regal.

Povestea lui Harap Alb

Ion Creanga

Caracterizare Harap-Alb

II. Harap-Alb este **protagonistul** basmului, întruchipare a binelui, dar este un erou atipic de basm, deoarece este lipsit de însușiri supranaturale, fiind construit realist, ca o ființă complexă, care învață din greșeli și progresează.

Statutul initial al eroului este cel de neinițiat. Mezinul craiului este **naiv**, nu știe să distingă adevărul de minciună să vadă caracterul unui om dincolo de aparențe. Are nevoie de experiența vieții spre a dobândi înțelepciune. Se deosebește de frații săi, încă de la început, prin **bunătate**, calitate răsplătită de sfaturile Sfintei Dumini, după ce o miluiește cu un ban. Deși are calitățile necesare unui viitor împărat în viziunea autorului, ele nu sunt evidențiate de la început, descoperindu-le prin probe la care este supus, când dovedește generozitate, prietenie, respectare a jurământului, curaj, responsabilitate.

III. Eroul este sprijinit de ajutoare și donatori: ființe cu însușiri supranaturale (*Sfânta Duminiță*), animale fabuloase (*calul năzdrăvan*, *crăiasa furnicilor și a albinelor*), făpturi fabuloase (*cei cinci tovarăși*) sau obiecte miraculoase (*aripile crăieselor*, *smicelele de măr*, *apa vie*, *apa moartă*) și se confruntă cu răufăcătorul/personajul **antagonist**, care reprezintă raul necesar.

Primele întâlniri cu inițiatorii săi, Sfânta Duminiță, apoi calul năzdrăvan și Spânul, pun în lumină naivitatea, incapacitatea de a distinge adevărul de aparențe.

După ce iese din împărăția tatălui, se rătăcește în pădurea-labirint. Incalcă sfatul dat de tată și își ia drept călăuză un spân viclean. În episodul coborării în fântână, naratorul surprinde lipsa de experiență a tânărului, prin caracterizare directă: „*Fiul craiului, boboc în felul său la trebi de aieste, se potrivește spânului și se bagă în fântâna*”. Naivitatea tânărului face posibilă supunerea prin vicleșug.

Antagonistul îl închide pe tânăr în fântână și îi cere, pentru a-l lăsa în viață, să facă schimb de identitate, să devină robul lui și să jure „*pe ascuțișul paloșului să-i dea ascultare întru toate, „pană când va muri și iar va invia*”, condiționare paradoxală, dar care arată și calea de eliberare.

Naivitatea se înscrie în inițierea mezinului, iar bunătatea este calitatea înăscută care „*provoacă*” transformarea personajului: „*puterea milosteniei și inima ta cea buna te ajută, zice Sfânta Duminiță...*”.

Spânul personifică răul, dar este și inițiatorul pretențios: cu cât încercările la care îl supune pe tânăr sunt mai grele, cu atât eroul dovedește calități morale conturând portretul viitorului împărat, cum, „*n-a mai stat altul pe fața pământului, așa de iubit, de slăvit și de puternic*”.

Spânul îi cere să aducă „*sălați*” din Grădina Ursului, pielea cu pietrele prețioase din Pădurea Cerbului și pe fata Împăratului Roș. Harap-Alb își demonstrează curajul și destoinicia în trecerea primelor două probe cu ajutorul obiectelor magice de la Sfânta Duminiță.

Pentru aducerea fetei împăratului Roș este sprijinit de donatori. Ca și în cazul milosteniei față de bătrâna cerșetoare, aceste personaje îl ajută pentru că mai întâi el și-a dovedit generozitatea și îndemânarea (*față de roiul de albine*), bunătatea și curajul (*la întâlnirea cu nunta de furnici*), prietenia/spiritul de tovarășie (*față de Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă și Păsări-Lăți-Lungila*).

Ultima probă, presupune o serie de probe, prin care Împăratul Roș îndepărtează peșitorii (*ospățul, alegerea macului de nisip*) și care o vizează pe fată (*fuga nocturnă a fetei, ghicitul fetei, aducerea unor obiecte magice, „trei smicele de măr dulce și apă vie și apă moartă de unde se bat munții în capete*”).

Pentru erou, aducerea fetei Împăratului Roș este cea mai dificilă încercare, îndrăgostindu-se de ea pe drum, dar, onest, își respectă jurământul făcut și nu-i mărturiseste adevărata identitate.

La întoarcerea la curtea lui Verde-Împărat are loc recunoașterea și transfigurarea eroului, dar și demascarea și pedepsirea răufăcătorului.

Spânul este demascat de fată, o „*farmazoana*” (cu puteri supranaturale). El îi taie capul lui Harap-Alb și îl dezleagă astfel pe erou de jurământul supunerii, semn că inițierea este încheiată, iar calul îl omoară pe răufăcător. Eroul este înviat de fată. Invierea este o trecere la o altă identitate: aceea de împărat iubit și puternic.

Pentru vrednicia lui, primește răsplata cuvenită: nunta și împărăția.

IV. **În concluzie**, deși este un personaj de basm, eroul nu reprezintă doar tipul voinicului, ca Făt-Frumos din basmele populare, ci este și un „*om de soi bun*” (G.

Călinescu), eroul „*vrednic*” (cum spune Verde-Împărat) care traversează o serie de probe, se maturizează și devine împărat. Basmul poate fi, astfel, considerat un Bildungsroman.

Povestea lui Harap-Alb

Ion Creanga

Relație Harap-Spânul

II. Nici **antagonistul** (*Spânul*) nu este unul tipic, întrucât nici el nu are atribute miraculoase, nefiind un zmeu sau un animal fabulos. Dimpotrivă, construcția realistă a personajului reflectă concepția populară despre omul rău care este „*insemnat*”, ceea ce poate motiva psihologic ticăloșia acestuia, întrucât îl supune prin vicleșug pe eroul imatur. În plus, întrucât „*răutatea*” lui îl pune pe tânăr în situația de a-și dovedi calitățile, Spânul are rolul unui „*pedagog rău*” în scenariul inițierii lui Harap-Alb.

III. Eroul basmului parcurge un drum al **inițierii**, la **finalul** căruia trebuie să treacă într-un plan superior de existență.

După ce se desparte de tatăl său, care îi spune să se ferească de omul spân și de omul roș, crăișorul se rătăcește în pădurea-labirint. **Incaltă sfatul** dat de tată (interdicția) și își ia drept călăuză un spân, care dă dovadă de viclenie și i se arată de trei ori sub diferite înfățișări, acest fapt conducându-l pe erou la naiva concluzie că „*aiasta-i tara spânilor*”.

În episodul coborării în fântână, naratorul surprinde lipsa de experiență a tânărului, prin caracterizare directă: „*Fiul craiului, boboc în felul său la trebi de aieste, se potrivește spânului și se bagă în fântâna*”. **Naivitatea** tânărului face posibilă supunerea prin vicleșug.

Antagonistul îl închide pe tânăr în fântână și îi cere, pentru a-l lăsa în viață, să facă schimb de identitate, să devină robul lui și să jure „*pe ascuțișul paloșului să-i dea ascultare întru toate, „pană când va muri și iar va învia”*”, condiționare paradoxală, dar care arată și calea de eliberare.

Prin urmare, protagonistul și antagonistul se construiesc pe baza unei serii de **opoziiții dintre bine și rău**: om de onoare - ticălos, om de origine nobilă - slugă, cinstit - necinstit.

Dintre procedeele de caracterizare indirectă, se utilizează caracterizarea prin fapte, limbaj, relații cu alte personaje, nume.

Ajunși la curtea lui Verde-împărat, Spânul îl supune pe Harap-Alb la trei probe: aducerea „*sălăților*” din Grădina Ursului, aducerea pielii cerbului, „*cu cap cu tot, așa bătute cu pietre scumpe, cum se găesc*” și a fetei împăratului Roș pentru căsătoria Spânului. Mijloacele prin care eroul trece probele tin de mira-culos, ajutoarele sale având puteri supranaturale.

Pentru erou, aducerea fetei împăratului Roș la Spân este cea mai dificilă încercare, pentru că pe drum se îndrăgostește de ea, dar, onest, își respectă jurământul făcut și nu-i mărturisește adevărata sa identitate.

La întoarcerea la Verde-Împărat, fata, „*o farmazoana” (cu puteri supranaturale)*”, îl demască pe Spân, care crede că Harap-Alb a divulgat secretul și îi taie capul. De fapt, „*răutatea*” Spânului îl dezleagă pe erou de jurământ, semn că inițierea este încheiată, iar rolul „*pedagogului rău*” ia sfârșit. Calul îl omoară pe Spân, aruncându-l din înaltul cerului. Eroul este înviat de fată cu ajutorul obiectelor magice („*trei smicele de măr dulce, apă vie și apă moartă de unde se bat munții în capete*”); el reîntră în posesia paloșului și primește răsplata: pe fata Împăratului Roș și împărăția.

Povestea lui Harap-Alb

Ion Creanga

Tema și Viziunea

I. „*Povestea lui Harap-Alb*” de Ion Creangă este un basm cult, publicat în revista „*Convorbiri literare*”, în anul **1877**. G. Călinescu afirmă despre mesajul operei: „*Povestea lui Harap-Alb e un chip de a dovedi că omul de soi bun se vadește sub orice strai și la orice varsta*”.

Basmul cult este o specie narativă pluriepisodică implicând **fabulosul**, cu numeroase personaje purtătoare ale unor valori **simbolice**, întru chipând **binele și răul** în diversele lor ipostaze. Personajele îndeplinesc, prin raportare la protagonist, o serie de funcții (antagonistul, ajutoarele, donatorii), unele având puteri supranaturale.

Conflictul dintre bine și rău se încheie prin victoria forțelor binelui. Reperele temporale și spațiale sunt vagi, nedeterminate. Elemente de compoziție tipice vizează cifre și obiecte magice, procedeul triplicării, clișee compoziționale/ formule specifice.

Basmul cult pastrează intacta schema basmului popular, însă Creanga înovează prin elemente specifice stilului sau. **Arta povestirii** se caracterizează prin ritm rapid (rezultat din eliminarea explicațiilor generale a descrierilor), individualizarea acțiunilor și a personajelor, prin amănunte și prin dramatizarea acțiunii prin dialog. De exemplu, scena în care feciorii craiului se dovedesc fricoși, scoate în evidență suferințele unui tata dezamăgit. Cât privește dialogul, prin el se dezvoltă acțiunea și se caracterizează personajele, care se individualizează prin limbaj.

În basmul **popular**, fantasticul este umanizat; personajele fabuloase se comportă în general ca oamenii, însă umanizarea lor este conventională, abstractă. La Ion Creanga, fantasticul nu numai că este umanizat, dar personajele au un comportament, gesturi, mentalitate și limbaj, care amintesc de eroii din „*Amintiri din copilărie*”, deci, de o lume concretă, taranească, humulesteană: Maria sa, împăratul Ros, se uita „*de-a mirarea*” la petitori, iar în alta împrejurare, „*caută prin asternut*”, să vada ce l-a piscat de l-a stricat somnul.

Nota comica este o altă particularitate a povestirilor lui Creanga. Este provocată prin mijloace diferite: eprimare glumeată, ironia, porecle și apelative caricaturale, batjocorire, diminutive cu valoare augmentativă, scene comice, caracterizări pitorești.

Eruditia paremiologică se regăsește în proverbele, zicatoriile, pe care Creanga le introduce în text, prin sintagma „*vorba ceea*”. Citatul are următoarele efecte: da rapiditate povestirii, făcând inutile alte explicații și produce hazul.

II. Titlul sugerează **tema** basmului: maturizarea mezinului craiului. Concret, eroul parcurge o aventură eroică imaginară, un drum al maturizării necesar pentru a deveni împărat. Numele personajului îi reflectă condiția duală: rob, slugă (Harap) de origine nobilă (Alb).

Motive narative specifice, prezente și în „*Povestea lui Harap-Alb*”, sunt: superioritatea mezinului, călătoria, supunerea prin vicleșug, muncile, demascarea răufăcătorului (Spânul), pedeapsa, căsătoria.

Două episoade care înfățișează tema sunt supunerea prin vicleșug și demascarea răufăcătorului, motive narative care evidențiază începutul și sfârșitul feciorului de crai.

În episodul **coborârii în fântână**, naivitatea tânărului face posibilă supunerea prin vicleșug. **Antagonistul** îl închide pe tânăr în fântână și îi cere, pentru a-l lăsa în viață, să facă schimb de identitate, să devină robul lui și să jure „*pe ascuțișul paloșului să-i dea ascultare întru toate, „pană când va muri și iar va învia”*”, condiționare paradoxală, dar care arată și calea de eliberare.

La întoarcerea la curtea lui Verde-împărat, fata împăratului Roș îl demască pe Spân, care crede însă că Harap-Alb a divulgat secretul și îi taie capul. De fapt, „*răutatea*” Spânului dezleagă pe erou de jurământ, semn că inițierea este încheiată. Eroul este înviat de fată cu ajutorul obiectelor magice și devine Împărat.

III. Întâmplările sunt relatate din **perspectiva** unui **narator** omniscient, care intervine adesea prin comentarii sau reflecții caracterizate prin umor sau oralitate. Narățiunea la persoana a III-a alternează cu dialogul.

Subiectul basmului urmărește modul în care personajul principal, Harap-Alb, parcurge un drum al inițierii, la finalul căruia devine împărat, adică trece într-un plan superior de existență, care înseamnă modificarea statutului social și spiritual al eroului.

Cele trei ipostaze ale protagonistului corespund, în plan compozițional, unor părți narative, etape ale drumului inițiativ: etapa inițială, de pregătire pentru drum, la curtea craiului — „*fiul craiului*”, „*mezinul*” (naivul); parcurgerea drumului inițiativ — Harap-Alb (novicele/cel supus inițierii), răsplata — împăratul (inițiatorul).

Creangă utilizează **triplicarea** (triplarea situațiilor), dar supralicitează procedeul de tehnică narativă specific basmului popular, astfel că eroul nu are de trecut doar trei probe, ci mai multe serii de probe, potrivit avertismentului dat de tată: „*sa te ferești de omul roș, iar mai ales de omul span*”. În basm, sunt prezente numerele magice, simbolice: 3, 12, 24, și obiectele miraculoase, unele fiind grupate câte trei („*trei smicele de măr dulce și apă vie și apă moartă*”).

Simetria incipit — final se realizează prin clișee compoziționale/formule tipice, convenții care marchează intrarea și ieșirea din fabulos. Fuziunea dintre real și fabulos se realizează de la început, deoarece naratorul inovează formula inițială, punând povestea pe seama spuselor altcuiva: „*Amu cică era odată*”, adică se spune, fără însă a nega ca în basmul popular („*A fost odată ca niciodată*”). Formula finală include o comparație între cele două lumi — a fabulosului și a realului. Precizate în incipit, **reperele temporale și spațiale** sunt vagi, nedeterminate: „*Amu cică era odată într-o țară un crai, care avea trei feciori*”. Acțiunea începe la „*o margine a pământului*” și continuă la cealaltă margine.

Acțiunea se desfășoară linear, cronologic, prin înlănțuirea secvențelor narative/a episoadelor și respectă modelul structural stereotip și ciclic al basmului: o situație inițială de echilibru (**expozițiunea**), tulburarea echilibrului/prejudiciul (**intriga**), parcurgerea unui drum cu trecerea probelor (**desfășurarea acțiunii**), acțiunea reparatorie (punctul culminant), refacerea echilibrului și răsplătirea eroului (**deznodământul**).

Situația inițială prezintă o stare de echilibru: un crai avea trei feciori, iar în alt capăt de lume, un frate mai mare al său, Verde-impărat, avea doar fete.

Tulburarea echilibrului are drept cauză o lipsă relevantă de scrisoarea lui Verde-Impărat: absența moștenitorului pe linie masculină (motivul împăratului fără urmași). Craiul este rugat de fratele său să i-l trimită „pe cel mai vrednic dintre nepoți”, ca să-i urmeze la tron. Vrednicia trebuie însă dovedită prin trecerea mai multor serii de probe.

Acțiunea de recuperare a echilibrului cuprinde mai multe episoade, în succesiunea motivelor narative ale basmului.

Căutarea eroului se concretizează prin încercarea la care își supune craiul , băieții: se îmbracă în piele de urs și iese fiecare în fata de sub un pod. Conform structurii formale a basmului, fiul cel mic reușește să treacă această probă a curajului (motivul superiorității mezinului), după o etapă pregătitoare, în care este ajutat de Sfânta Duminică, drept răsplată pentru că a miluit-o cu un ban.

Intrucât a depășit proba de la pod, simbol al trecerii spre altă etapă a vieții, tatăl continuă inițierea fiului mezin și îl sfătuiește să se ferească de omul spân și de omul ros (motivul interdicției) și îi dăruiește pielea de urs.

Pe drum, pentru că se rătăcește în pădurea-labirint și crede că se află în „*țara spânilor*”, fiul cel mic al craiului își ia drept slugă și călăuză un spân (incălcarea interdicției).

Coborârea fiului de crai în fântână reprezintă o secvență narativă importantă, intrucat înșelătoria provoacă evoluția conflictului. Naivitatea este sancționată prin pierderea însemnelor originii și a dreptului de a deveni împărat: „*Spanul pune mâna pe cartea, pe banii și pe armele fiului de crai*”. Spânul îi fură identitatea, îl transformă în rob, îi dă numele de Harap-Alb și îi trasează proiectul existențial, spunându-i că va trebui să moară și să învie ca să-și recapete identitatea (jurământul din fântână).

„*Răutatea*” Spânului îl va supune la probe dificile, în care va demonstra calitățile morale necesare unui viitor împărat. Înțelepciune, curaj, bunătate. Spânul îi cere să aducă „salăți” din Grădina Ursului, pielea cu pietrele prețioase din Pădurea Cerbului și pe fata împăratului Roș.

Primele două probe le trece cu ajutorul unor obiecte magice de la Sfânta Duminică. A treia probă cuprinde mai multe serii de probe, este o altă etapă a inițierii, mai complexă și necesită mai multe ajutoare. Pe drumul spre împăratul Roș, crăiasa furnicilor și crăiasa albinelor îi dăruiesc câte o aripă drept răsplată pentru că le-a ajutat poporul de găze, iar cei cinci tovarăși cu puteri supranaturale îl însoțesc deoarece a fost prietenos: Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă.

Datorită acestor personaje himerice, donatori și ajutoare, protagonistul probează dobândirea calităților solicitate de probele prin care Impăratul Ros tinde să îndepărteze ceata de pețitori (casa înroșită foc, ospățul, alegerea macului de nisip), ca și acelea care o vizează direct pe fată (fuga nocturnă a fetei transformată în pasăre, ghicitul/motivul dublului și proba impusa de fată: aducerea a „trei smicele de măr dulce și apa vie și apă moarta de unde se bat munții în capete”).

Lichidarea înșelătoriei și acțiunea reparatorie, corespunzătoare punctului culminant, se petrec la curtea lui Verde-Impărat, unde Harap-Alb se întoarce cu fata Impăratului Roș, care dezvăluie adevărata lui identitate. Încercarea Spânului de a-l ucide pe Harap-Alb (o formă a momentului violentei) este ratată. Lichidarea violenței nu-i aparține eroului, ca în basmul popular, ci altui personaj, calul năzdrăvan. Episodul care cuprinde scena tăierii capului personajului principal și a reînvierii lui de către fata împăratului, cu ajutorul obiectelor magice, are semnificația morții inițiatice.

Deznodământul constă în refacerea echilibrului și răsplata eroului. El reintră în posesia paloșului și primește recompensa: pe fata Impăratului Roș și împărăția, ceea ce confirmă maturizarea.

Astfel, conflictul, lupta dintre bine și rău, se încheie prin **victoria forțelor binelui**.

Personajele (oameni, dar și ființe fabuloase cu comportament omenesc) sunt purtătoare ale unor valori simbolice și reprezintă binele și răul în diversele lor ipostaze. Eroul (protagonistul) este sprijinit de ajutoare și donatori: ființe cu însușiri supranaturale (Sfânta Duminică), animale fabuloase (calul năzdrăvan, crăiasa furnicilor și a albinelor), făpturi himerice (cei cinci tovarăși) sau obiecte miraculoase (aripile crăieselor, smicelele de măr, apa vie, apa moartă) și se confruntă cu antagonistul (Spânul), care are și funcție de trimițător. Personajul căutat este fata de împărat. Cu excepția eroului, al cărui caracter evoluează pe parcurs, celelalte personaje au o trăsătură dominantă: Impăratul Roș și Spânul sunt vicleni, Sfânta Duminică este înțeleaptă.

Povestea este construită după schema narativă a inițierii, care presupune un traseu al devenirii eroului, pe parcursul confruntării cu un antagonist.

Harap-Alb dovedește prin trecerea probelor o serie de calități umane necesare unui viitor împărat, în viziunea scriitorului (mila, bunătatea, prietenia, respectarea jurământului, curajul), însă nu are puteri supranaturale, fiind construit mai degrabă pe o schemă realistă. Exponentul binelui este ajutat de personaje și obiecte înzestrate cu puteri miraculoase.

Spânul nu este doar o întruchipare a răului, ci are și rolul inițiatorului, este un rău necesar. De aceea calul năzdrăvan nu-l ucide înainte ca inițierea eroului să se fi încheiat.

Mijloacele de caracterizare sunt directe (de către narator, de către alte personaje, prin autocaracterizare) și indirecte (prin fapte, gânduri, relații cu alte personaje, nume). Specific basmului cult este modul în care se individualizează personajele, în primul rând prin limbaj (caracterizare indirectă).

IV. În concluzie, basmul este „*o oglindire... a vieții în moduri fabuloase*” (G. Călinescu). „*Povestea lui Harap-Alb*” este un basm cult având ca particularități umanizarea fantasticului, individualizarea personajelor prin limbaj, umorul și oralitatea.

Aci sosi pe vremuri

Ion Pillat

I. Poezia „Aci sosi pe vremuri” este o poezie de factură tradiționalistă, inclusă în volumul „Pe Argeș în sus”, apărut în 1923.

Tradiționalismul este o mișcare literară, având ca trăsături: **valorificarea specificului național** (istoria, natura și folclorul) și **ortodoxismul**. Tradiționalismul gândirist valorifică **miturile autohtone**, credințele străvechi și **revalorizează elementarul, ruralul**.

Poezia aparține tradiționalismului prin: **tema timpului trecător**, respectarea prozodiei **clasice**, **orientarea spre trecut** (motivul amintirii, casa părintească), **descrierea cadrului natural, rural și prin registrul stilistic**.

II. Poezia este o meditație nostalgică pe **tema trecerii ireversibile a timpului**, asociată cu aceea a **repetabilității destinului uman**.

Tematica rurală, preferată de tradiționaliști, se armonizează cu **tema iubirii** și **tema timpului**, într-o construcție simetrică, de factură clasică. Cadrul rural este particularizat prin utilizarea unor motive literare specifice: „*casa cu pridvor*”, „*lanuri de secară*”, „*berale*”, „*clopotul din turnul vechi*”. Povestea de **dragoste** se desfășoară sub semnul ocrotitor al nopții și al lunii, motive romantice revalorizate în cheie tradiționalistă. **Temei timpului** îi este subordonat motivul romantic al plopilor care străjuiesc drumul, simboluri ale melancoliei și așteptării.

Titlul fixează cadrul spațio-temporal al iubirii, prin indici de spațiu (adverbul „*aci*”, în formă populară) și de timp (locuțiunea adverbială „*pe vremuri*”). Verbul la perfect simplu, „*sosi*”, marchează legătura dintre trecut și prezent.

Compozițional, poezia cuprinde **19 distihuri** și **un vers final liber**, având rolul de **laitmotiv** și sugerând îndepărtarea de modelul clasic.

Poezia este alcătuită pe principiul **simetriei**. Cele două planuri temporale, trecutul și prezentul, sunt dispuse succesiv, ceea ce accentuează ideea de repetabilitate a vieții și a iubirii. Între ele se intercalează o secvență elegiacă, astfel încât textul are trei părți.

III. Prima parte corespunde cu **planul trecutului**: evocarea iubirii de „*ieri*” a bunicilor. Este alcătuită din două secvențe poetice: în primele trei distihuri, este descris decorul poveștii de dragoste, iar următoarele șapte distihuri cu-prind scenariul iubirii bunicilor.

Partea a doua este o **meditație** pe tema trecerii timpului; ea face legătura dintre planurile trecutului și prezentului.

A treia parte surprinde, **simetric** față de cea dintâi, în cele șapte distihuri, scenariul iubirii din **prezent**. Versul independent din final, cu rol de **laitmotiv**, „*De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat*”, încheie planul prezentului prin reluarea unei imagini simbolice din prima parte, în care turnul și clopotul devin simboluri ale repetării destinului.

Primele două distihuri reprezintă incipitul poeziei și fixează, prin intermediul metaforei „*casa amintirii*”, spațiul rememorării nostalgice a trecutului, un spațiu mitic.

Versul „*Paienjeni zabreliră și poartă și zăvor*” sugerează trecerea timpului, degradarea, starea de părăsire a casei părintești.

Al treilea distih deschide planul trecutului, al evocării iubirii bunicilor. Dacă în poezia romantică natura era etemă, în opoziție cu efemeritatea existenței umane, în poezia lui Ion Pillat natura devine solidară cu omul, fiind marcată de semnele îmbătrânirii, ca și ființa umană: „*in drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii*”. Versul „*Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi*” **reia titlul** poeziei și evocă imaginea din tinerețe a bunicii cu nume **mitologic**: Calyopi-Kalliope, muza poeziei epice și a elocinței, în mitologia greacă.

Întâlnirea bunicilor, îndrăgostiții de odinioară, respectă un ceremonial romantic: bunicul așteaptă sosirea berlinei, din care coboară o tânără îmbrăcată, după moda timpului, „*in largă crinolină*”

Asocierile livrești, întâlnite adesea în poeziile lui Ion Pillat, indică epoca, numind preferințele din moda literară a vremurilor respective. Astfel, bunicul îi recită iubitei capodopere ale literaturii romantice — „**Le Lac**”, de Lamartine, și „**Zburătorul**”, de I.H. Rădulescu. Atmosfera poeziei este de factură romantică, fiind prezent motivul lunii. Sunetul clopotului, **laitmotiv** al poeziei, însoțește protector cuplul de îndrăgostiți: „*Și cum ședeau... departe, un clopot a sunat, / De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat*.” Chiar dacă își imaginează că iubirea lor e veșnică („*Dar ei în clipa asta simțeau că-o să rămâna...*”), **indrăgostii** sunt și ei afectați de trecerea implacabilă a timpului: „*De mult e mort bunicul, bunica e bătrână...*”.

Secvența tristă, mai restrânsă, alcătuită din două distihuri, ilustrează **tema trecerii** timpului. Portretele sunt singurele care mai păstrează imaginile de odinioară ale îndrăgostiților. „*ce straniu lucru: vremea!*” „*te vezi aievea numai în stersetele portrete.*”

În a treia parte a poeziei este reluată, **simetric** în raport cu prima parte, experiența trecutului. În distihul al treisprezecelea, prin intermediul unei comparații, se realizează o paralelă între trecut și prezent „*Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu: / Pe urmele berlinei trăsura ta stătu.*” Aceleași gesturi, mișcări, elemente ale spațiului, aceeași grație a feminității se regăsesc, peste ani, într-o aceeași poveste de iubire, trăită de alți protagoniști. Diferențele țin de moda vremii: iubita coboară din „*trăsura*”, iar îndrăgostitul recită poeme simboliste de **Francis Jammes** și de **Horia Furtună**. Din portretul fizic al iubitei se retine doar detaliul spiritualizat, imaginea ochilor, în trecut „*ochi de peruzea*”, acum „*ochi de ametist*”.

Sunetul clopotului însoțește din nou momentul întâlnirii îndrăgostiților și sugerează repetabilitatea existenței umane. Versul final, **laitmotiv** al poeziei, accentuează impresia trecerii ireversibile a timpului: „*De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.*”

Ideile poetice sunt susținute, din punct de vedere stilistic, de folosirea **metaforelor** și **epitetelor** („*casa amintirii*”, „*ochi de peruzea*”, „*ochi de ametist*”) și a comparației, prin **paralelism între trecut și prezent**. Expresivitatea se realizează prin alternanța timpurilor verbale sugerând planurile trecut și prezent evocate în poezie. Sugestia poetică se concretizează mai ales la nivel lexical, prin termenii din câmpul semantic al naturii („*codru*”, „*plopii*”, „*lanuri de secară*”, „*luna*”, „*cămpie*”), care configurează cadrul rural.

Poezia are **prozodie** tradiționalistă: distihuri cu **rima împerecheată**, **ritmul iambic** și măsura versurilor de **13 — 14 silabe**. Versul independent din final relativizează într-o oarecare măsură construcția clasică.

IV. În concluzie, „*Aci sosi pe vremuri*” de Ion Pillat aparține literaturii tradiționaliste prin compoziția de factură clasică și prin abordarea unei tematici specifice acestei direcții literare: universul rural, cadrul natural, nostalgia trecutului, trecerea implacabilă a timpului.

Junimea și revista Convorbiri Literare

I. Reveniți de la studii din străinătate, câțiva tineri (P.P. Carp, Vasile Pogor, Th. Rosetti, Iacob Negruzzi și Titu Maiorescu), conștienți de situația precară a culturii române, au hotărât înființarea la Iași, în **1863**, a societății **Junimea**, o asociație menită să aducă un suflu nou în cultura română. Asociația este bine organizată, având o tipografie proprie, o librărie și o revistă, înființată în 1867- **Convorbiri literare**, unde vor fi publicate pt întâia oară operele de valoare ale marilor clasici ai literaturii române, Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici.

Activitatea societății Junimea se desfasoara in trei etape.

Etapă ieșeană are un pronunțat caracter polemic și se manifestă în 3 direcții: limbă, literatură și cultură. În această perioadă se elaborează principiile sociale și estetice ale junimismului. Tot acum se impune necesitatea educării publicului prin așa-numitele **prelecțiuni populare**. Organizate pe teme variate, în diverse cicluri sistematice și ținute într-o formă academică, ele au avut drept scop educarea publicului larg, care să înțeleagă cultura ca factor de progres și moralitate. Această etapă marchează căutările febrile de modele apte să asigure progresul la care aspira Titu Maiorescu. Interesul pt literatură se manifestă din 1865, când se avansează ideea alcătuirii unei antologii de poezie românească pt școlari. Aceasta i-a determinat pe junimiști să citească în ședințele societății autorii mai vechi, pe ale căror texte și-au exersat spiritul critic și gustul literar.

Cea de-a doua etapă (cu desfășurarea ședințelor Junimii la București, dar a activității revistei la Iași), e o etapă de consolidare, în această perioadă afirmându-se reprezentanții **direcției noi** în proza și poezia română: Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale. Este o perioadă în care se diminuează teoretizarea criticismului în favoarea judecăților de valoare. Acum sunt elaborate studiile esențiale prin care Titu Maiorescu se impune ca autentic întemeietor al criticii noastre literare moderne, fără însă a neglija preocupările din domeniul civilizației, dar mai ales din domeniul limbii literare, necesare și pt că în 1860 se făcuse trecerea de la alfabetul chirilic la cel latin. Maiorescu susține utilitatea îmbogățirii vocab. limbii române prin neologisme de origine romanică, într-un studiu **“Neologismele”**.

Etapă a treia (bucureștenă) începe din 1885, când este mutată la București revista **Convorbiri literare** și întreaga societate **Junimea**. Această etapă are un caracter preponderent universitar, prin cercetările istorice și filosofice. Apariția revistei se prelungește până în 1944, dar cu toate acestea ea nu va mai atinge gradul de popularitate din primii douazeci de ani.

II. În lucrarea Istoria literaturii române moderne, criticul Tudor Vianu identifică trăsăturile definitorii ale junimismului: **spiritul critic, spiritul filozofic, gustul pt clasic și academic, spiritul oratoric, ironia**.

Spiritul critic este cea mai importantă trăsătură a junimismului. Se manifestă prin respectul față de adevărul istoric în studierea trecutului și prin cultivarea simplității. Este combătută falsa erudiție, manifestată de către mulți cărturari ai timpului, prin folosirea unei limbi artificiale, care să-i diferenezie de oamenii de rând și sunt respinse **“formele fără fond”**.

Spiritul filozofic scoate în evidență faptul că toți membrii Junimii au fost intelectuali reflexivi, cu formație culturală amplă, cu viziune generală, care își se bazau pe un raționament firesc și care erau interesați de logică.

Gustul pt clasic și academic, adică pt valorile clasice, este promovat în detrimentul inovației. De aceea, junimiștii au fost reticenți la manifestările moderniste, precum simbolismul în literatura sau impresionismul în muzica și pictura.

Spiritul oratoric promovează rigurozitatea și echilibrul ca reacție împotriva retorismului exagerat al pașoptismului.

Ironia este folosită împotriva adversarilor June dar și pt sancționarea defectelor din interiorul miscării, astfel încât ironia se îmbină cu autoironia fiind o formă a libertății spirituale.

Titu Maiorescu a avut un rol definitoriu în cadrul societății **„Junimea”** impunându-se ca adevăratul lui conducător, iar în cadrul epocii drept îndrumătorul cultural și literar. Domeniile de manifestare ale spiritului critic maioreescian sunt numeroase: limba română, literatura, cultura, estetica, filozofia.

Studiile sale au o importanță majoră pt literatura română: **„O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867”**, structurată pe două capitole **“conditiunea materială a poeziei”** și **“Condițiunea ideală a poeziei”**, **„Comediile domnului I.L. Caragiale”** tratează tema moralității în arta și a înalțării impersonale; **„Direcția nouă în poezia și proza română”** îi aduce în discuție pe reprezentanții de frunte ai **“direcției noi”** în poezie: Alecsandri, Eminescu etc.; **„Eminescu și poeziile lui”**, definește totodată profilul geniului în general și personalitatea lui Eminescu, în particular.

Cu raportare la limba română, teoria **“formelor fără fond”** are proiecții în studii precum: **“Despre scrierea limbii române”**, **“Betia de cuvinte”**, **“Neologismele”**. Maiorescu se arată astfel preocupat de problema ortografiei limbii române, adopta o atitudine critică față de exagerările direcției latiniste, militează pt impunerea normelor limbii literare modern, ia atitudine împotriva excesului de neologisme.

III. Unul dintre studiile reprezentative pt spiritul critic junimist și pt viziunea asupra evoluției fenomenului cultural este **În contra direcției de azi în cultura română**, apărut inițial în revista **Convorbiri literare** și apoi în vol. care reunește cele mai importante studii maioresciene, **Critice**.

În acest studiu, Maiorescu se revoltă împotriva **„viciului”** existent în epocă, de a se împrumuta forme ale culturii apusene, fără a le adapta condițiilor existente. Maiorescu constată că civilizația românească are tendința să copieze din cea occidentală forme (instituții), în absența fondului corespunzător lor, nedezvoltat încă: s-a înființat o pinacotecă (muzeu de artă) fără a exista picturi de valoare; s-a creat o academie, dar în lipsa veritabililor savanți. Titu Maiorescu propune ca să se aștepte dezvoltarea fondului și după aceea să se creeze formele (instituțiile) corespunzătoare, opțiune care exprimă trăsătura esențială a conservatorismului politic autohton.

Teoria formelor fără fond exprimă viziunea lui T. Maiorescu asupra culturii, având un fundament filozofic și fiind construită pe trei principii: **autonomia valorilor, unitatea între cultură și societate, unitatea între fond și formă**, atât în cultură, cât și în dezvoltarea socială.

Autonomia valorilor pornește de la principiul lui Kant, care delimitează domeniul esteticului de celelalte valori. Maiorescu exprimă necesitatea aprecierii fiecărui domeniu prin criterii specifice, evitând astfel contaminarea ce are ca efect confuzia valorilor.

Unitatea între cultură și societate este prezentată ca raport necesar între dimensiunea universală a formelor culturale (artă, știință) și determinarea concretă a unei societăți (istorie, mod de viață etc) care constituie **„fundamentul dinlăuntru”**. **Unitatea între fond și formă** este principiul provenit din teoria evoluției organice. Prin **fond**, Maiorescu înțelege sistemul activităților materiale și sociale, dar și mentalitățile dominante și formele caracteristice ale psihologiei colective, tradițiile și spiritul acestora, așa cum se reflectă în conduita practică. Prin **formă**, sunt desemnate structurile instituționale, juridice și politice ale societății, sistemul de educație, instituțiile culturale (presa, teatrul, conservatorul, filarmonica, Academia etc.), prin care se realizează circulația valorilor în cadrul societății. Teza maioreesciană susține evoluția organică a unei societăți, adică dezvoltarea de la fond spre forme, cu păstrarea unei concordanțe permanente între ele.

Concluzia lui Maiorescu este impecabilă: **“căci fără cultură poate încă trăi un popor cu nădejdea că la momentul firesc al dezvoltării sale se va ivi și această formă binefăcătoare a vieții omenești; dar cu o cultură falsă nu poate trăi un popor”** - fiindcă: **“în lupta între civilizarea adevărată și între o națiune rezistentă se nimicește națiunea, dar niciodată adevărul.”**

IV. Teoria *“formelor fără fond”* definește sintetic starea culturii române din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Criticismul junimist obligă la rigurozitate, spirit științific, echilibrul și eleganță, factori care au contribuit decisiv la schimbarea înfățișării culturii române.

În altă etapă a dezvoltării literaturii române, anume în perioada interbelică, de sincronizare cu literatura occidentală, teoreticianul modernist Lovinescu preia unele dintre ideile maioresciene, dar se raportează polemic la teoria *‘formelor fără fond’*.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

Lucian Blaga

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

Este o **artă poetică** deoarece autorul își exprimă aici, prin mijloace artistice, **concepția despre poezie** (teme, modalități de creație și de expresie) și despre rolul poetului (raportul acestuia cu lumea, creația și cunoașterea), din perspectiva unei estetici moderne. De asemenea, este o meditație filosofică și o **confesiune pe tema cunoașterii**.

„*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*” este o artă poetică modernă pentru că interesul autorului este deplasat de la tehnica poetică la relația poet—lume și poet—creație. Poezia aparține modernismului prin: influențele expresioniste, intelectualizarea emoției, noutatea metaforei (metaforă plasticizantă și metaforă revelatorie), înnoirea prozodiei (versul liber și ingambamentul).

II. **Tema** poeziei este **cunoașterea**, desemnată de metafora „lumina”, dar și **atitudinea poetică** în fața marilor taine ale Universului. Cunoașterea lumii în planul creației poetice este posibilă numai prin **iubire**: „*Eu nu strivesc.../căci eu iubesc/și flori și ochi și buze și morminte*”.

Misterul este un concept central la Blaga, în opera filosofică și în cea poetică. Între filosofia și poezia lui Lucian Blaga există o circulație a conceptelor. Atitudinea poetului față de cunoaștere poate fi explicată cu ajutorul terminologiei filosofice ulterior constituite. Pentru filosof, există două modalități de cunoaștere, de raportare la mister: **cunoașterea luciferică** sau **minus** cunoașterea, care potențează misterul, și cea **paradiziacă sau plus** cunoașterea, care descifrează misterul. Cunoașterea se articulează prin două tipuri de metafore: **plasticizante** și **revelatorii**.

Concepția poetului despre cunoaștere este exprimată artistic prin opoziția dintre metaforele revelatorii „*lumina altora*” (cunoașterea paradiziacă, de tip rațional, logic) și „*lumina mea*” (cunoașterea luciferică, poetică, de tip intuitiv). Rolul poetului nu este de a descifra tainele lumii și de a le ucid astfel („*Lumina altora/sugrumă vraja nepătrunsului ascuns*”), ci de a le adânci misterul prin creație: „*eu cu lumina mea sporesc a lumii taina*”.

III. Fiind o poezie de tip confesiune, lirismul subiectiv se exprimă prin mărcile eului liric: **verbe și pronume la persoana I singular** („*eu iubesc*”, „*nu strivesc*”, „*nu ucid*”), adjectivul posesiv de persoană („*calea mea*”, „*ochii mei*”), topica și pauza afectivă.

Titlul conține o metaforă revelatorie („*corola de minuni a lumii*”) și exprimă atitudinea poetului, izvorâtă din iubire, de protejare a misterului. Primul cuvânt, pronumele „eu”, reluat de 5 ori în poezie, evidențiază rolul eului liric, de creator al propriului univers poetic, fiind de asemenea o influență expresionistă și o marcă a confesiunii. Verbul la forma negativă „*nu strivesc*” exprimă refuzul cunoașterii de tip rațional și opțiunea pentru cunoașterea luciferică, poetică.

Titlul este reluat în incipitul poeziei, iar sensul său, îmbogățit prin seria de antiteze și de metafore, se întregeste cu versurile finale: „*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/.../căci eu iubesc/și flori și ochi și buze morminte*”. Universul armonios este numit prin metafora revelatorie „*corola de minuni*” și este o sumă de taine, imaginate ca petalele unei corole uriașe, care se dezvaluie eului liric într-o enumerare metaforică: „*flori*”, „*ochi*”, „*buze*”, „*morminte*”. **Iubirea** este o cale de cunoaștere a misterelor lumii prin trăirea nemijlocită a formelor concrete, iar poezia înseamnă întuirea în particular a universalului.

Discursul liric se construiește în jurul relației de opoziție dintre cele două tipuri de cunoaștere, care se realizează prin antiteza eu/altii, „*lumina mea*”/ „*lumina altora*”, prin alternanța motivului luminii și al întunericului, evidențiate prin conjuncția „*dar*”.

Motive poetice sunt: **misterul** și **lumina**, motiv central în poezie și metaforă emblematică pentru opera poetică a lui Lucian Blaga, inclusă și în titlul volumului de debut, cu o dublă semnificație: cunoașterea și iubirea.

Poezia cuprinde **3 secvențe lirice** (versurile 1 — 5; 6 — 8; 19 — 20). Acestea subliniază: (I) atitudinea poetului față de cunoaștere, (II) opoziția „*lumina mea*” — „*lumina altora*” și (III) explicația pentru atitudinea din prima secvență: „*eu iubesc*”.

Prima secvență exprimă concentrat **refuzul** cunoașterii logice, raționale, paradisiace, prin verbe la forma negativă: „*nu strivesc*”, „*nu ucid (cu mintea)*”. Enumerația de metafore revelatorii, cu multiple semnificații, desemnează temele poeziei lui Blaga: „*flori*” — viața/efemeritatea/frumosul, „*ochi*” - cunoașterea/contemplarea poetică a lumii, „*buze*” - iubirea/rostirea poetică, „*morminte*” — tema morții/eternitatea. Cele patru elemente pot fi grupate simbolic „*flori*” — „*morminte*” ca limite temporale ale ființei, „*ochi*” - „*buze*” ca două modalități de cunoaștere: spirituală - afectivă sau contemplare - verbalizare.

A doua secvență, mai amplă, se construiește pe baza unor relații de **opoziție**: eu — alții, „*lumina mea*” — „*lumina altora*”, ca o antiteză între cele două tipuri de cunoaștere, paradisiacă și luciferică. **Conjuncția „dar”, reluarea pronumelui personal „eu”, verbul la persoana I singular, formă afirmativă, „sporesc” afirmă opțiunea poetică pentru modelul cunoașterii luciferice.**

Prin comparația amplă introdusă de „*ntocmai cum*” cunoașterea pe care poetul o aduce în lume prin creația sa este asemănată cu lumina lunii, care, în loc să lămurească misterele nopții, le sporește. **Plasticizarea ideilor** poetice se realizează cu ajutorul elementelor imaginarului poetic blagian: „*luna*”, „*noapte*”, „*zare*”, „*fiori*”, „*mister*”. Câmpul semantic al misterului cuprinde cuvinte sau sintagme cu potențial revelator: „*tainele*”, „*nepătrunsul ascuns*”, „*a lumii taina*”, „*întunecata zare*”, „*sfânt mister*”, „*ne-nțeles*”, „*ne-nțelesuri și mai mari*”.

Ultimele două versuri constituie o a treia secvență cu rol concludiv, deși exprimată prin raportul de cauzalitate. Cunoașterea poetică este un act de contemplație („*tot... se schimbă... sub ochii mei*”) și de iubire („*caci eu iubesc și flori și ochi și buze și morminte*”).

Înnoirile prozodice moderniste sunt versul liber și ingambamentul (continuarea ideii poetice în versul următor, marcată prin scrierea cu literă mică la început de vers). Poezia este alcătuită din **20 de versuri libere** (cu metrică **variabilă**).

Sursele **expresivității** și ale **sugestiei** se regăsesc la fiecare nivel al limbajului poetic. La nivel morfologic, **repetarea** cuvântului-cheie „eu” susține definirea relației creator-lume. Seriile verbale **antitetice** redau atitudinea față de mister ilustrate de cele două tipuri de cunoaștere: „*lumina altora*” — „*sugrumă (vraja)*”, adică „*strivește*”, „*ucide*” („*nu sporește*”, „*micșorează*”, „*nu îmbogățește*”, „*nu iubeste*”); „*lumina mea*” — „*sporesc*” („*a lumii taină*”), „*mărește*”, „*îmbogățesc*”, „*iubesc*” („*nu sugrum*”, „*nu strivesc*”, „*nu ucid*”).

Trăsături moderniste sunt **înnoirea metaforei** și **ambiguitatea** data de multiplele semnificații ale metaforelor revelatorii: „*lumina*” (cunoaștere), „*flori*”, „*ochi*”, „*buze*”, „*morminte*”.

IV. **În concluzie**, 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 (subiectivismul), intelectualizarea emoției, influențele expresioniste, noutatea metaforei, tehnica poetică, înnoirile prozodice.

Luceafărul

Mihai Eminescu

I. Mihai Eminescu rămâne cunoscut universalității drept **ultimul mare romantic european**. În poeziile sale apar marile teme ale romantismului, iubirea și natura, condiția omului de geniu, timpul, istoria, dar și motivele literare cele mai cunoscute în romantismul european: noaptea, luna, lacul, visul zborul, cuplul incompatibil.

„*Luceafărul*” a aparut în **1883**, în „*Almanahul Societății Academice Social-Literare România Jună*” din Viena, fiind apoi reprodus în revista „*Convorbiri Literare*”.

Este un **poem romantic**, o alegorie pe tema geniului și o meditație asupra condiției umane. Acesta aparține romantismului prin **amestecul speciilor și al genurilor literare** (epic, liric și dramatic). Imaginarul poetic este de asemenea de factura romantică pt că iubirea se năște din contemplație în cadru nocturn, realizat prin **motive romantice**: luceafărul, marea, castelul, fereastra, oglinda, visul.

Temele poeziei sunt specifice romantismului: condiția omului de geniu, iubirea, cunoașterea, timpul. Compoziția textului este de factura romantică, prin alternanța spațiului terestru cu spațiul cosmic și prin cele două ipostaze ale cunoașterii: geniul și omul comun.

Poemul valorifică surse de **inspiratie** specifice romantismului, atât de factura **folclorică**, cât și de factura **culta**. De natura folclorică sunt **basmele** românești, „*Fata în grădina de aur*” și „*Miron și frumoasa fără corp*” în care, se regăsește **mitul** „*Zburătorului*”. „*Fata în grădina de aur*” conține povestea unei frumoase fete de împărat izolată de tatăl ei într-un castel, de care se îndrăgostește un zmeu. Acesta îi cere să îl urmeze în lumea lui, însă fata se sperie și îl respinge. Zmeul merge la Demiurg și îl roagă să îl dezlege de nemurire, dar este refuzat. Întors pe pământ, zmeul o vede pe fata, care între timp se îndrăgostise de un pământean, un fecior de împărat, alături de care fugise în lume. Furios, zmeul se răzbuună pe ei, pe fata ucigând-o, iar pe feciorul de împărat, lăsându-l să moară în Valea Amintirii.

Sursele de inspirație **filozofică** trimit la filozofia antică (Platon, Aristotel și Socrate), din care preia conceptul de tip stoic („*cunoaște-te pe tine însuți*”); la filozofia indiană; la filozofia romantică-germană (Kant și Schopenhauer). Eminescu și-a însușit din romantismul german teoria romantică a geniului din lucrarea „*Lumea ca voință și reprezentare*”. În concepția filozofului german, omul de geniu se detașează de omul comun prin aspirația spre absolut, prin capacitatea de a-și depăși condiția, prin puterea de sacrificiu, prin izolare și solitudine. În opoziție cu acesta, omul comun se definește prin instinctualitate, prin incapacitatea de a-și depăși condiția și prin dorința de a se împlini într-o existență mediocră. Aceeași condiție a geniului este fixată chiar de Eminescu în manuscrisul său: „*Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte, aici, pe pământ, nici e capabil a feri pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte dar n-are nici noroc. Mi s-a parut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ*”.

II. **Temele** poemului sunt: condiția omului de geniu, iubirea, cunoașterea, timpul. Dincolo de acestea, se pot identifica mai multe subteme: iubirea împlinită, iubirea incompatibilă, aspirația către un alt univers, cosmogonia, cunoașterea prin eros. Pentru ilustrarea temei iubirii, Luceafărul armonizează zborul spre primordial cu meditația filozofică și cu aspecte fantastice ale naturii terestre și cosmice. Iubirea se prezintă în anumite ipostaze: terestră (cuplul Catalina-Catalin), cosmică (fata de împărat-Hyperion).

Zborul cosmic este un **motiv** literar ce accentuează setea de iubire ca act de cunoaștere absolută. Acest motiv se intersectează cu motive ale timpului, căci, zburând spre Demiurg, Hyperion ajunge într-un spațiu atemporal, care coincide cu momentul dinaintea nasterii lumilor: „*Căci unde ajunge nu-i hotăr, / Nici ochi spre a cunoaște, / Și vremea încearcă în zadar / Din goluri a se naște*”.

Tema iubirii, unicitatea ei se susține prin motivul cuplului adamic, prin care Catalin este scos din sfera terestră, fiind înnobilit de iubire.

Alte **motive romantice** se regăsesc la începutul poemului și susține atmosfera de contemplație și de visare în care se năște iubirea dintre Luceafăr și fata de împărat: marea, castelul, fereastra, oglinda, visul. Alte motive: al ingerului și al demonului, sunt ipostazele în care se intruchipează Luceafărul.

III. **Compoziția romantică** se realizează prin **simetria** celor 4 părți ale poemului, în care se regăsesc planul terestru și cosmic. Cele două planuri se întrepătrund în prima și în ultima parte; partea a doua reflectă doar planul terestru, iar partea a treia este consacrată planului cosmic.

Partea întâi este o splendidă poveste de iubire. Încipitul poemului se află sub semnul basmului, timpul este unul mitic („*illo tempore*”) „*A fost odată ca-n povest / A fost ca niciodată*”. Cadrul este umanizat, iar portretul fetei de împărat este realizat prin superlativul absolut de factura populară („*O prea frumoasă fată*”), pentru a scoate în evidență unicitatea și superioritatea acesteia în plan terestru. Nobletea se regăsește în versurile: „*Cum e fecioara între sfinti / Și luna între stele*”. Fata aspiră spre absolut, iar la rândul lui, spiritul superior simte nevoia compensatorie a împlinirii lumesti. Astfel fata lansează chemările către Luceafăr „*Cobori în jos Luceafăr blând, / Alunecând pe-o rază*”. Luceafărul se smulge din sferă și se intrupează prima oară din cer și mare, ca un „*țânăr voievod*”, cu „*par de aur moale*”, „*mort frumos cu ochii vii*”. Cea de-a doua intrupare, din soare și noapte, redă ipostaza demoniacă. Luceafărul vrea să eternizeze iubirea lui, oferindu-i fetei mai întâi împărăția oceanului, apoi a cerului. Fata respinge chemările pt că Luceafărul reproduce forma umană, dar nu și pulsația vieții. Ochii lui îi provoacă suferința sau ard „*Ochiul tău mă-nghete / Privirea ta mă arde*”. Fata este cea care fixează incompatibilitatea esențelor „*Lucești fără de viață / Căci eu sunt vie, tu ești mort*”.

Partea a doua redă idila dintre fata de împărat și pajul Catalin. Este o altă ipostază a iubirii, opusă celei ideale. Asemănarea numelor sugerează apartenența la aceeași categorie: omul comun. Portretul lui Catalin este realizat în stilul vorbirii populare, în antiteza cu portretul Luceafărului: Catalin este intruchiparea teluricului, a mediocrității pămăntene: „*Viclean copil de casă*”, „*Baiat din flori și de pripas / Dar îndraznet cu ochii*”, „*Cu obrajei ca doi bujori*”. Idila se năște cu repeziune și ia forma unui joc, catalin încercându-și norocul și inițiind-o pe Catalina în tainele dragostei.

Zborul spre Demiurg constituie partea a treia și poate fi împărțită la rândul ei în următoarele secvențe: zborul cosmic, rugăciunea și răspunsul Demiurgului. În dialogul cu Demiurgul, Hyperion este însetat de repaș, adică de viața finită, de stingere. De remarcat că Demiurgul este cel care rosteste pentru prima oară numele lui Hyperion, pentru că el este creatorul și el cunoaște esența. Hyperion îi cere să-l dezlege de nemurire pentru a cunoaște iubirea, în numele căreia este gata de sacrificiul suprem „*Reia-mi al nemuriri nimb / Și focul din privire, / Și pentru toate da-mi în schimb / O ora de iubire...*”. Demiurgul respinge cererea pentru că el face parte din ordinea primordială a cosmosului, iar desprinderea sa ar duce din nou la haos. De asemenea, pune în antiteza lumea oamenilor cu nemurirea, oferindu-i lui Hyperion în compensație, diferite ipostaze ale geniului: inteligență, creație, putere. Un ultim argument este chiar infidelitatea fetei.

În ultima parte se revine asupra imaginarului poetic romantic, cu scene de iubire, departe de lume, sub crengi de tei înflorite, în singurătate și liniște, sub lumina blândă a lunii. Se reface cuplul adamic, Catalin fiind proiectat într-o altă lumină decât în partea a doua a poemului. Setea lui de cunoaștere este redată în metafore „*Noaptea mea de patimi*”, „*Visul meu din urmă*”, „*Iubirea mea dintai*”.

In **final**, poemul capata caracter filozofic „*Traind in cercul vostru stramt/ Norocul va petrece/Ci eu in lumea mea ma simt/ Nemuritor si rece*”. Geniul se izoleaza indurerat de lumea comuna a norocului trecator si isi asuma destinul de esenta nepieritoare. Ironia si dispretul sau se indreapta spre omul comun (*chip de lut*), incapabil sa-si depaseasca limitele, ancorat in „*cercul stramt*”.

In **concluzie**, pentru ilustrarea conditiei geniului, poemul „*Luceafarul*”, sinteza a operei poetice eminesciene, armonizeaza teme si motive romantice, elemente de imaginar poetic, procedee artistice si simbolurile eternitatii si ale vietii. Luceafarul este o alegorie pe tema romantica a „*locului geniului in lume*”, ceea ce inseamna ca povestea, personajele sunt transpuse intr-o suita de metafore, personificari si simboluri pentru a ilustra opozitia majora omul de geniu-omul comun.

Morometii

Marin Preda

Relatie Ilie-Niculae

II. În raport cu proza anterioară cu tematică rurală, scriitorul impune **noi tipologii** în romanul său postbelic: **țăranul reflexiv și intelectualul cu origine țărănească**.

Cel mai important **personaj** al literaturii lui Marin Preda, Ilie Moromete, îl are ca model pe Tudor Călărașu, tatăl scriitorului, după cum mărturisește acesta în volumul „Imposibila intoarcere”: „*eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu.*” Personaj exponențial, al cărui destin exprimă moartea unei lumi, Moromete reprezintă concepția tradițională față de pământ și de familie. Țăran din clasa de mijloc, el încearcă să păstreze întreg, cu prețul unui trai modest, pământul familiei sale, pentru a-l lăsa apoi băieților.

Niculae este fiul cel mai mic, din a doua căsătorie a lui Ilie Moromete, în cele două volume fiind prezentat la varste diferite: copilul și tânărul în formare. În primul volum, Niculae este un copil dornic să învețe carte ca să-și schimbe statutul social, ceea ce reușește pentru un timp, atâta vreme cât tatăl este de acord să-l lase la școală și să-i plătească taxele. În volumul al doilea însă, după ce Ilie Moromete îl retracează de la școală sub pretextul că învățătura nu aduce niciun „*beneficiu*”, Niculae începe să-și caute sensul existenței și devine „*adeptul unei noi religii a binelui și a răului*”, cum crede că este noua dogmă socialistă.

Discuțiile dintre tată și fiu din volumul al doilea al romanului au semnificația unei **confruntări** între două concepții de viață, între două civilizații și, desigur, între **generații**. Niculae se îndepărtează din ce în ce mai mult de modelul tatălui său, nu trăiește viața bucurându-se de ea, ci febril, prea ocupat ca să mai poată contempla.

III. Relația dintre tată și fiu ilustrează evoluția conflictului secundar, dintre dorința copilului de a merge la școală și lipsa de înțelegere din partea tatălui, cu mentalitate tradițională de țăran. În al doilea volum, conflictul dintre generații ia forma unei confruntări între două civilizații și două mentalități: cea tradițională și cea colectivistă.

O secvență semnificativă, din primul volum, pentru ilustrarea relațiilor dintre tată și fiu este aceea a **serbării școlare** la care Niculae ia premiul întâi. Deși își iubește copiii și le vrea binele, Moromete își cenzurează orice manifestare de afecțiune față de ei. Neinteresat cu adevărat de preocupările și de situația fiului mai mic, el se aștepta ca Niculae, care era trimis zilnic cu oile, să rămână repetent. Spre surprinderea lui, copilul ia premiul întâi. Stinghereala lui Niculae când primește premiul pe scenă și criza de friguri care îl cuprinde în timp ce încerca să recite o poezie îi produc lui Moromete o emoție puternică, iar gesturile de mângâiere sunt schițate cu multă stângăcie.

O întâmplare care anticipează într-o oarecare măsură ruptura de mai târziu dintre tată și fiu este aceea din volumul întâi, când Ilie Moromete **călătorește la munte** ca să vândă cereale, iar la întoarcere povestește niște fapte extraordinare. Însoțindu-l mai târziu pe tatăl său într-o călătorie asemănătoare, Niculae rămâne dezamăgit: întâmplările sunt banale, oamenii lipsiți de farmec, munteanca tânără care-l tulburase pe tatăl său i se pare o țărăncă oarecare, prin nimic deosebită de o femeie din Siliștea-Gumești: „*Tatăl — notează naratorul - avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care ei nu le vedeau.*”

După **fuga băielilor** lui mai mari la București, Moromete devine îndepărtat și nepăsător, se retrage în sine, iar în volumul al doilea intră într-o zonă de umbră. Își pierde prestigiul de altădată, autoritatea lui în sat se diminuează, familia se destramă. Schimbarea lui Moromete este surprinsă de fiul său, Niculae, în mod direct: „*Îl vezi cum îi ia altul vorba din gură fără niciun respect și el lasă fruntea în jos și nu mai zice nimic. De ce? Aici s-a întâmplat ceva și nimeni n-o să știe vreodată ce-a fost cu el, poate doar mama, dar eu nu cred!*”

Înscrierea lui Niculae în **Partidul Comunist** reprezintă un prilej pentru noi dispute cu tatăl său. Tânărul este trimis la o școală pentru activiști și se întoarce în sat cu o sarcină de la „*județeană*...”. El trebuie să supravegheze buna funcționare a primelor forme colective de muncă (strângerea cotelor și predarea lor către stat), dar se iscă o agitație agresivă în timpul căreia un sătean moare înecat în apele râului de la marginea satului. Idealist, tânărul se orientează cu dificultate în țesătura de intrigă pusă la cale de oportuniștii de profesie. Așa că activistul Niculae Moromete este destituit, se retrage din viața politică și își continuă studiile.

Ilie Moromete își conștientizează târziu greșeala de a-l fi retras pe Niculae de la școală, iar **regretele** lui sunt, de asemenea, tardive: „Ar fi trebuit să-l fi ținut pe Niculae mai departe la școală, zicea el, să nu umble el pe urmă de gât cu toți ăștia ca d-alde Isosică. Vezi zicea el, aici am greșit...”

În ciuda **transformărilor sociale** la care asistă, Ilie Moromete nu acceptă ideea că rostul lui în lume a fost greșit și că țăranul trebuie „*să dispară*”. În monologul de la șira de paie, adresat unui personaj imaginar, Băznea, el compară cele două ordini ale lumii, cea veche și cea nouă, de pe poziția „*celui din urmă țăran*” (după cum îl numește N. Manolescu), reprezentant al unui cod etic și al unei filozofii condamnate la dispariție de timpul implacabil: „*Până în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine știe ce s-o alege de el!*” Tot acum el își exprimă crezul despre rolul de tată, despre ceea ce are el de transmis cu adevărat fiilor săi: „*Măcar, zise Moromete mai departe, eu tot am făcut ceva, am crescut șase copii și le-am ținut pământul până în momentul de față — că n-au vrut să-l muncească, ce să le fac eu, toată viața le am spus și i-am învățat [...]*”

Iona

Marin Sorescu

I. Publicată în 1968, „Iona” de Marin Sorescu este inclusă ulterior alături de „Paracliserul” și „Matca”, în trilogia dramatică „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, din automatismul existentei.

Subintitulată „**tragedie în patru tablouri**”, piesa nu respectă normele clasice. Aici „tragedia” e înțeleasă în sens existential ca lupta a individului cu destinul, în încercarea de a-l schimba și de a se găsi pe sine, de a-și defini ființa.

Ca specie literară, piesa „Iona” de Marin Sorescu este o **parabola dramatică**, o meditație despre condiția omului modern dar, și un monolog care cultiva **alegoria** și **metafora**. Sensul ei alegoric se regăsește în mărturisirea scriitorului: „Iona sunt eu. Iona este omul în condiția lui umană, în fața vieții și a morții.”

În teatrul modern, eliberarea de formele dramaturgiei tradiționale se manifestă prin mai multe aspecte: **asocierea categoriilor estetice** (comic, tragic, ironie, absurd etc.), preferința pentru teatrul parabolă și teatrul absurdului, **insertia liricului în text**, reinterpretarea unor **mituri**, prezenta **personajului-idee**, **dispariția conflictului** și a intrigii, preponderența **monologului**, timpul și spațiul cu **valoare simbolică**.

Titlul piesei trimite la **mitul biblic al lui Iona**, proroc din cartea cu același titlu a Vechiului Testament. În povestea biblică, Iona este trimis de Dumnezeu în cetatea Ninive pentru a propovădui credința. Iona refuză și fuge pe o corabie către Tarsis. Drept pedeapsă, Dumnezeu trimite o furtună pe mare, iar ceilalți corăbieri îl aruncă pe Iona în apă, pentru a potoli urgia. Iona este înghitit de un chit (o balenă). După trei zile de pocăință petrecute în burta pestelui, Iona este eliberat. Însă teatrul modern reinterpretează miturile, iar pescarul Iona are un destin diferit. Iona este un personaj-idee, care intruchipează, în mod alegoric, singurătatea și căutările omului modern. Statutul social de pescar are în piesa un rol simbolic în ceea ce privește comportamentul uman: el reprezintă figura speranței eterne. Actul de a pescui semnifică nevoia de cunoaștere și autocunoaștere.

II. Principala **temă** a piesei este singurătatea ființei umane, potrivit mărturisirilor scriitorului: „...am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur” și indicațiilor scenice din debutul textului: „Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și-și răspunde, ca și când în scena ar fi două persoane”. Problematika se diversifică prin revolta omului în fața destinului, raportul dintre libertate și necesitate și lipsa comunicării sociale, ca sursă a singurătății.

Secvențe ilustrative pentru **tema solitudinii** sunt, pe de o parte, aceea în care Iona își pierde ecoul, la începutul tabloului I, fapt care pare a-i anula existența: „Gata și cu ecoul meu.../Nu mai e, s-a isprăvit./S-a dus și asta/Semn rău”, iar pe de altă parte, scena în care protagonistul scrie un bilet cu propriul sânge, tăindu-și o bucată de piele din podul palmei stângi (tabloul III). El încearcă să comunice cu lumea și astfel să găsească salvarea. Într-un gest disperat, trimite scrisoarea, asemenea naufragiaților, punând-o într-o bășică de pește. Faptul că tot el găsește biletul și că nu-și recunoaște propriul mesaj accentuează sentimentul acut al singurătății. Instrăinarea de lume conduce la instrăinarea de sine.

III. **Viziunea despre lume** a lui Marin Sorescu este redată într-o parabolă dramatică modernă de **reflecție existentialistă** despre **singurătate** și despre tragica **absență a sensului din lume**. Spre deosebire de prorocul al cărui nume îl poartă, personajul tragic se află de la început prizonier în gura unui pește, fără a fi săvârșit vreun păcat și fără șansa de a fi salvat de divinitate. În plus, spre deosebire de credinciosul Iona, om al lumii vechi, care comunica direct cu divinitatea, monologul lui Iona reflectă mentalitatea modernă, o lume demitizată, din care Dumnezeu s-a retras (Deus absconditus). Astfel, Iona devine exponentul omului modern, instrăinat de sacru, de ceilalți și chiar de sine, destinul lui amintind de metafora lui Nietzsche, „*Solitudinea m-a înghitit ca o balenă*”.

Asemenea majorității dramaturgilor moderni, Marin Sorescu **modifică regulile** de compoziție ale teatrului *clasic*. Scriitorul renunță la dialog și construiește piesa sub forma unui monolog dialogat, sugestiv pentru tema singurătății. Există un singur personaj activ, care-și dă replica, fiind obligat să „se comporte ca și când în scena ar fi două persoane”, să se dedubleze, să se plieze și să „se <strîngă> după cerințele vieții sale interioare și trebuințele scenice”. Aceste convenții sunt precizate în lista cu personajele, care cuprinde pe lângă pescarul Iona, alți doi pescari „*figuranti*” tăcuți, și în notațiile autorului de la începutul piesei. Consecințele dedublării personajului sunt dispariția conflictului și a intrigii tradiționale și plasarea acțiunii în planul parabolei.

Piesa este alcătuită din **patru tablouri**, care prezintă **etape** ale căutării în care se află personajul. Sugestiile planului exterior, din primul și ultimul tablou, sunt dispuse **simetric** cu ideea limitării în planurile lumii interioare, din al doilea și al treilea tablou.

Timpul și spațiul au valoare simbolică în teatrul modern. Precizat în indicațiile scenice de la începutul fiecărui tablou, spațiul cu valoare metaforică aparține aproape exclusiv imaginarului: acvariul, plaja, burtile peștilor, moara de vant. Absența timpului istoric, situarea în atemporal, demitizarea sunt aspecte ale tragicului modern, iar relațiile temporale reliefează, în principal, perspectiva discontinuă a timpului psihologic care potențează stările interioare ale personajului.

Conflictul specific teatrului clasic, confruntarea dintre personaje, lipsește din tragedia lui Sorescu. Conflictul este, de fapt, drama existentială a protagonistului Iona. Imagine a omului modern, Iona trăiește plenar un conflict interior de esență tragică cu propriul sine, într-o intrigă născută din discrepanța dintre ideal și realitatea de a trăi într-un orizont închis ca un pânțec de chit.

Evident, nimic din ceea ce se întâmplă pe scenă (subiectul) nu trebuie interpretat în plan real, piesa fiind în fond o **parabolă a căutării spirituale** a individului. E vorba de drumul dificil și dureros spre înțelegere, privită ca „*iluminare*”. Toate acțiunile și gesturile eroului, didascalile și decorul au **valoare simbolică**.

În tabloul I, în **expozițiune**, Iona, un pescar ghinionist, reprezintă tipul omului obișnuit, conformist („*fiecare om trebuie să-și vadă de trebușoara lui [...] să privească în cercul său*”), care se lasă manipulat de viață, un autoiluzionat care visează la „*peștele cel mare*”, dar stă „*nepăsător*”, „*intors cu spatele*”, în gura deschisă a unui monstru marin. Acesta îl înghite pe Iona la sfârșitul tabloului I (intriga).

Conflictul tragic dintre individ și destin este evidentiat de condiția personajului de pescar fără noroc. Aflat în așteptarea peștelui visat, Iona încearcă prin joc să păcălească soarta potrivnică cu ajutorul unui acvariu din care prinde peștișorii deja captivi. Deși lumea peștișorilor nu este acvariu, în fond o închisoare, ei „*dau veselie din coadă*”, părând a se fi adaptat la situația anormală în care se află. Este ceea ce va face și Iona, odată înghitit de „*gura imensă de pește*” pe care o ignorase.

Caracteristică a limbajului poetic modern, **ambiguitatea** conferă sensuri multiple metaforelor: „*mare*” este o metaforă a libertății, dar și a greutăților vieții, iar „*pestii*” evidențiază dubla ipostază a fiintelor de vânat și vânător, de jucărie a destinului și destin. Iona se află în pericol, în „*gura imensă a peștelui*”, dar pescuiește într-un acvariu făcut de el și visează să prindă peștele cel mare. În tabloul II va constata cu uimire că este „*primul pescar pescuit*” de monstrul marin, și că raportul vânat - vânător s-a inversat.

Desfășurarea acțiunii relevă încercările de salvare a personajului captiv în burtile unor pești care se înghit unul pe altul, simbolizând constrângeri existente. Personajul reprezintă ipostaza omului rațional în luptă cu jocul irațional, absurd al existenței. Iona încearcă diverse soluții de salvare, să taie cu un cutit sau cu propria unghie o „*fereastră*” în burtile peștilor, să trimită un mesaj de naufragiat și vorbește despre valorile existenței umane: viață, moarte, cunoaștere, comunicare, iubire, familie, libertate etc.

Cadrul tabloului II este interiorul Peștelui I, un spațiu-capcană, în care eroul meditează asupra morții și a timpului. Încearcă să se adapteze la noua situație, să arunce năvodul. Dar găsește cutitul și, după o reflecție la sinucidere, descoperă calea de salvare: să taie o „*fereastră*” în burta chitului.

În tabloul III, „*mica moară de vânt*” aflată în burta Peștelui II (care înghitise Peștele I) și de care Iona se simte „*atras ca de un vârtej*” constituie și ea un avertisment simbolic. Iona evită pericolele dar nu-l înlătură din cale, fiind resemnat în fața situației. Întâlnirea cu acei doi pescari cu câte o bărnă în spate, care rămân muți la întrebările lui Iona simbolizează absența comunicării. Ei poartă crucea, își duc povara existenței resemnați.

Iona taie, cu ajutorul unghiilor, o fereastră prin care evadează din burta peștelui, dar constată că acela e înghițit de alt pește și mai mare (Peștele III). Se gândește să-i scrie mamei sale un bilet prin care să o roage să-l mai nască o dată. Scrie biletul pe o bucată de piele din podul palmei stângi într-o altă încercare eșuată de comunicare cu lumea.

Tabloul IV îl surprinde pe Iona într-o „*gura de grotă, spărtura ultimului pește spintecat*”. „*Barba lui Iona*” care răsare la gura grotei „*lunga și ascuțită*” și „*fălfaie afara*” este un indice de timp, semn că omul a petrecut o viață de când încerca zadarnic, asemenea lui Sisif, să găsească soluția salvatoare.

Revelația orizonturilor concentrice care-l conțin este **punctul culminant**. Lumea ca imagine a „unui șir nesfârșit de burți. Ca niște geamuri puse unul lângă altul” generează spaima, eroul asumându-și condiția tragică. Simbol al omului modern. Iona suferă din cauza absenței semnelor divinității din lume: „*Sunt ca un Dumnezeu care nu mai poate invia*”.

În cele din urmă, Iona își amintește trecutul, își redescoperă identitatea, care anulează sentimentul tragic al înstrăinării: „*Cum ma numeam eu? (Pauză) - (Iluminat deodată.) /Iona./ Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona.*” **Deznodământul**, gestul sinuciderii, ca modalitate de a evada din limitele existenței, trebuie interpretat în manieră simbolică: personajul găsește calea mântuirii, a iluminării, în sine: „*Gata, Iona? (Isi spintecă burta) Razbim noi cumva la lumina*”. Criticul Nicolae Manolescu interpretează gestul final ca pe o salvare. Sugestive sunt metafora drumului „*invers*” și metafora luminii.

Caracterizarea directă e realizată de autor prin intermediul indicațiilor scenice, care individualizează drama existențială a personajului. Fiecare tablou surprinde eroul în altă etapă a călătoriei și a devenirii sale. Prin multitudinea trăirilor, Iona devine imaginea generică a omului modern. Sugestive sunt notațiile autorului din primul tablou: explicativ, inteligent, imperativ, uimit, vesel, curios, nehotărât, făcându-și curaj. În concordanță cu aceste stări, limbajul personajului asociază diverse registre stilistice: colocvial și metaforic, ironic și tragic, acest amestec fiind o caracteristică a teatrului modern. În text, regăsim și procedee moderne de caracterizare precum introspectia și monologul interior.

IV. În concluzie, pescarul Iona reprezintă condiția omului modern care se descoperă singur în univers și aspirația acestuia spre cunoaștere și comunicare. Rescrierea modernă a mitului biblic îi oferă lui Marin Sorescu posibilitatea de a releva tema speranței ca mod de a fi într-o lume închisă. Iona este pescarul care trăiește viața printr-o mișcare neîncetată din pânțele unui pește în altul, iar ieșirea din limite vechi înseamnă intrarea în limite noi.

Morometii

Marin Preda

Caracterizare Ilie Moromete

III. Cel mai important **personaj** al literaturii lui M. Preda, Ilie Moromete, îl are ca model pe Tudor Călărășu, tatăl scriitorului, după cum mărturisește acesta în volumul „Imposibila întoarcere”: „eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu”. **Personaj exponențial**, al cărui destin exprimă moartea unei lumi, el reprezintă concepția tradițională față de pământ și de familie. Țăran de mijloc, Ilie Moromete încearcă să păstreze întreg, cu pretul unui trai modest, pământul familiei sale, pentru a-l lăsa apoi băieților.

Personajul este **caracterizat direct** de narator în debutul capitolului 10 din primul volum: „*Era cu zece ani mai mare decât Catrina (contingent '911, făcuse războiul) și acum avea aceea vârstă între tinerețe și bătrânețe când numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva*”.

Caracterizarea indirectă, care se desprinde din gesturile, faptele, vorbele și gândurile personajului, din acțiunile la care participă, dar și din relațiile cu celelalte personaje, evidențiază trăsăturile lui.

În primul volum, Ilie Moromete este un om **respectat** în sat. Are prieteni, pe Căcoșilă și Dumitru lui Nae, pentru care opinia lui contează, este abonat la ziar. Discuțiile despre politică, în poiana lui Iocan, nu încep decât în prezența lui, pentru că el este cel care citește ziarele și interpretează evenimentele. Moromete este sfătos, îi place să discute, iar acest lucru o deranjează pe Catrina, care se revoltă adesea.

IV. Disimularea este trăsătura lui esențială. Semnificativă în acest sens este comedia pe care o joacă în fața agenților fiscali, care-i stricasera placuta discuție de duminică. Intrând în curte, trece pe lângă cei doi agenți ca și cum aceștia ar fi invizibili striga la Catrina, despre care știe că se află la biserică, și la un Paraschiv inexistent. Le spune apoi că nu are bani, le cere o țigară și numai după aceia agenții sunt gata să-i ridice lucrurile din casă, Moromete se hotărăște să scoată banii.

Ironia, puterea de a face haz de necaz reprezintă o altă trăsătură esențială a lui Ilie Moromete, iar exemple în acest sens sunt numeroase. Lui Niculae care întârzie să vină la masă, îi spune la un moment dat: „*te duseși în grădină să te odihnești că până acum statusul*”. Lui Nilă îi se adresează la fel de sarcastic, atunci când acesta îl întreabă de ce taie salcâmul „*Ca să se mire proștii!*”.

Spirit complativ, inteligent și ironic, Moromete privește existența cu detașare, ca pe un miracol. De pe stănoaga podistei sau de pe prisma casei, Moromete vede lumea cu un ochi pătrunzător, în întâmplările cele mai simple el descoperă ceva deosebit, o notă înveselitoare. Calătorind la munte ca să vândă cereale, Moromete povesteste la înlocuire niște fapte extraordinare însoțindu-l mai târziu pe tatăl sau într-o călătorie asemănătoare, Niculae rămâne dezamăgit: întâmplările sunt banale, oamenii lipsiți de farmec, munteanca tânără care] tulburase pe tatăl său i se pare o țărăncă oarecare, prin nimic deosebită de o femeie din Silistea-Gumești. „*Tatăl - notează naratorul - avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scapau, pe care ei nu le vedeau*”

Atitudinea față de pământ și aceea față de bani este legată de acest dar al contemplatiei. Spre **deosebire** de țăranul lui Rebreanu, dornic să dobandească pământul care înseamnă demnitate socială și umană, Moromete trebuie doar să-l păstreze. Pământul îi da posibilitatea să fie independent și libertatea de a se gândi și la altceva decât la ceea ce poate să aducă ziua de mâine. Pământul este făcut să dea produse, iar produsele să-i hrănească pe membrii familiei și să acopere cheltuielile casei.

Lui Moromete nu-i place negustoria, iar în bani vede adversarii iluziei că poate păstra modul tradițional de viață, fundamentat pe munca pământului familiei. De aici și **conflictul** cu fiii cei mari, care au dorința nemăsurată de câștig și care cred că tatăl nu face nimic toată ziua, își piercle timpul stand de vorbă cu prietenii lui, Căcoșilă și Dumitru lui Nae, în loc să meargă la munte și să vândă cu un pret bun grâul.

Cu toate acestea, Moromete are **iluzia că poate comunica în familia lui**, că nevasta și copiii îl înțeleg, că gesturile și frământările lui își găsesc ecou și în suferințele lor, că nu trebuie să le dea explicații spre a nu-și știrbi autoritatea. Desi își iubeste copiii și le vrea binele, își cenzurează orice manifestare față de ei. Ilustrativă în acest sens, este scena serbarii școlare la care Niculae ia premiul întâi, desigur, tatăl, neinformată, se aștepta să ramână repetent. Stinghereala copilului, criza de friguri care îl cuprinde în timp ce încearcă să spună o poezie, toate acestea îi produc lui Moromete o emoție puternică, iar gesturile de mângâiere sunt schițate cu multă stângăcie. Lipsa unei reale comunicări cu familia reprezintă **cauza dramei** lui Moromete.

Incapatanții privind modul de existență oferit de tatăl lor, Paraschiv, Nilă și Achim trăiesc cu **iluzia că s-ar putea realiza independent**. Când află că fiii lui sunt hotărâți să-l părăsească, Moromete trece printr-un zbucium lăuntric ce își pune amprenta asupra chipului său: „*Fața i se ascuțise și se înnegrișe, iar în cele câteva minute parcă se subțiasse*”. Țăranul rămâne însă lucid și ironic în discuția pe care o are cu Scămosu, consăteanul care îi aduce la cunoștință planul fiilor săi.

Momentul culminant al acestei crize este meditația de la hotarul lotului de pământ, când supune lumea unei judecăți aspre. Monologul interior ilustrează frământările sufletești ale protagonistului. În condiții asemănătoare, eroul lui Rebreanu, Ion, săvârșea un gest mistic, sărutând pământul.

În confruntarea finală stăpânirea de sine este arma lui Moromete, care speră până în ultima clipă că își poate întoarce fiii de pe calea greșită. După revolta lor făturișă, într-o izbucnire teribilă, Moromete aplică o corecție inutilă băieților: îi bate cu parul; însă ei sparg lada de zestre a fetelor, iau banii și covoarele și fug luând caii.

Ca efect al acestei lovituri năprasnice care-i spulberă speranțele, Moromete devine „*indepartat și nepăsător*”, se retrage în sine, își pierde plăcerea de a vorbi, sociabilitatea, fantezia, ironia. „*Din Moromete cunoscut de ceilalți rămase doar capul lui de humă arsă, făcut odată de Din Vasilescu...*”

Moartea lui Moromete din **finalul** volumului al doilea simbolizează stingerea unei lumi. Ultima replică a personajului reprezintă **autocaracterizarea** și exprimă crezul său de viață, libertatea morală: „*Domnule... eu totdeauna am dus o viață independentă*.”

V. În concluzie, romanul lui M. Preda aduce în prim-plan condiția țăranului în istorie, la confluența dintre două epoci istorice: înainte și după ADRM. „Moromeții” impune însă noi țăranul reflexiv și intelectualul cu rădăcini în satul

Moromeții

Marin Preda

Tema și viziunea

I. Pregătit de proza scurtă din volumul de debut „Întâlnirea din pământuri” (1948), primul roman scris de Marin Preda, „Moromeții”, este alcătuit din două volume, publicate la doisprezece ani distanță: în **1955**, volumul I, iar în **1967**, volumul al II-lea.

Deși modalitățile de exprimare artistică și problematica celor două volume diferă, romanul este **unitar**, deoarece reconstituie **imaginea satului românesc** în perioade de criză, în preajma celui de-al doilea Război Mondial (deceniile al IV-lea și al VI-lea). Sunt înregistrate transformările vieții rurale, ale mentalităților și ale instituțiilor, de-a lungul unui sfert de secol, și se impune o tipologie nouă în proza românească.

Ca formula estetică, proza lui Marin Preda se încadrează în **realismul postbelic** (neorealism) și marchează **sfârșitul romanului doric**, denumire data de criticul Nicolae Manolescu romanului tradițional.

Perspectiva naratorului obiectiv, care relatează întâmplările la persoana a III-a, se completează prin aceea a reflectorilor (Ilie Moromete, în volumul I, și Niculae, în volumul al II-lea), ca și prin aceea a informatorilor (personaje-martori ai evenimentelor, pe care le relatează ulterior altora; de exemplu, al ' lui Parizianu vorbește despre vizita lui Moromete la la București). Efectul este limitarea omniscienței.

II. Romanul prezintă **destrămarea** — simbolică pentru gospodăria țărănească tradițională — **a unei familii** dintr-un sat din Câmpia Dunării, Siliștea-Gumești. Evoluția și criza familiei sunt simbolice pentru transformările din satul românesc al vremii. Astfel că romanul unei familii este și o frescă a vieții rurale dinaintea și de după ADRM.

O **altă temă** este criza comunicării, absența unui dialog real între Ilie Moromete și familia sa. Tema timpului „viclean”, nerăbdător, a raportului tragic dintre individ și istorie nuanțează tema socială.

Există în primul volum al romanului Moromeții 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 două căsătorii, învrăjbiți din cauza averii. Așezarea în jurul mesei prefigurează iminenta destrămarea a familiei: „*Cei trei frați vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, stăteau spre partea dinafară a 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. De aceea, răspunsul lui la întrebarea lui Nilă, care vrea să știe de ce taie salcâmul, pare îndreptățit: „*Ca să se mire proștii*”.

Tăierea salcâmului, duminică în zori, în timp ce în cimitir femeile își plâng mortii, prefigurează destrămarea familiei, prăbușirea satului tradițional, risipirea iluziilor lui Moromete: „*Grădina, caii, Moromete însuși arătau bicisnici*”. Apar ciorile, ca niște semen rău prevestitoare, iar mama, care știe să citească în astfel de lucruri un curs al vremii viitoare, e frământată de gânduri intunecate.

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

III. **Titlul** ‘Moromeții’ așează tema familiei în centrul romanului, însă evoluția și criza familiei sunt simbolice pentru transformările din satul românesc al vremii. Astfel că romanul unei familii este și „un roman al deruralizării satului”, o frescă a vieții rurale dinaintea și de după ADRM.

În primul volum, se utilizează **tehnica decupajului** și accelerarea gradată a timpului narațiunii. Volumul este structurat în trei părți, cu o acțiune concentrată, care se desfășoară pe parcursul verii, cu trei ani înaintea izbucnirii ADRM. Acțiunea primului volum este structurată pe mai multe planuri narative. În prim-plan se află Moromeții, o familie numeroasă, măcinată de nemulțumiri mocnite. Principalele evenimente sunt redată în secvențe narative semnificative pentru viața familiei: scena cinei, scena tăierii salcâmului, dar și pentru viața colectivității: hora, călușul, întâlnirile duminicale din poiana lui Ilocan, serbarea școlară, secerișul, treierișul.

În volumul al doilea, structurat în cinci părți, se prezintă viața rurală dintr-o perioadă de un sfert de veac, de la începutul anului 1938, până spre sfârșitul anului 1962, prin **tehnica rezumativă**.

Simetria compozițională a primului volum este dată de cele două referiri la tema timpului, în incipit și în paragraful final al volumului. La început, pare îngăduitor, „*Se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii; viața se scurgea fără conflicte mari*”, pentru ca enunțul din finalul volumului, „*timpul nu mai avea răbdare*”, să modifice imaginea timpului, care devine necrutător. Imaginea timpului răbdător reprezintă doar o iluzie a lui Ilie Moromete, contrazisă de evenimentele petrecute pe parcursul romanului.

Oar un **triplu conflict** va destrăma familia lui Moromete: dezacordul dintre tată și cei trei fii ai săi din prima căsătorie, izvorât dintr-o modalitate diferită de a înțelege lumea. Fii cei mari, Paraschiv, Nila și Achim își disprețuiesc tatăl deoarece acesta nu știe să transforme în bani produsele economiei rurale, precum vecinul lor, Tudor Balosu.

Un **alt conflict** este cel dintre Moromete și Catrina, soția lui. Moromete vânduse în timpul secetei un pogon din lotul soției, promițându-i, în schimb, trecerea casei pe numele ei. De teama fiilor celor mari care își urau mama vitrega, Moromete amăna îndeplinirea promisiunii. Din aceasta cauză, femeia simte „*cum i se strecoară în inima nepăsarea și sila de bărbat și de copii*”, găsimdu-si refugiu în biserică. Criza se instituie în cel de-al doilea volum, când Catrina îl părăsește pe Ilie, după ce afla de vizita lui la București și de propunerea făcută fiilor. Înstrăinarea sa este una definitivă.

Al **treilea conflict** se desfășoară între Moromete și sora sa, Guica, care și-ar fi dorit ca fratele rămas văduv să nu se căsătorească pentru a doua oară. În felul acesta, ea ar fi rămas în casa fratelui, să se ocupe de gospodărie și de creșterea copiilor, pentru a nu rămâne singura la bătrânețe. Faptul că Moromete se recăsătorise și ca își construise o casă departe de gospodăria ei îi aprinsese ura împotriva lui, pe care femeia o transmite celor trei fii mai mari ai lui Moromete.

Un **conflict secundar**, este acela dintre Ilie Moromete și fiul cel mic, Niculae. Copilul își dorește cu ardoare să meargă la școală, în timp ce tatăl, care trebuie să plătească taxele, îl ironizează sau susține că învățătura nu aduce niciun „*beneficiu*”. Pentru a-și realiza dorința de a studia, băiatul se desprinde treptat de familie. În volumul al doilea, acest conflict trece pe primul plan, pentru că tatăl și fiul reprezintă două mentalități

diferite. Astfel, Ilie Moromete ilustrează mentalitatea țăranului tradițional care vrea să-și păstreze pământul, în vreme ce Niculae devine un susținător al comunismului, al mentalității colectiviste impuse de stat.

Primul volum prezintă o **acțiune amplă**, care se desfășoară pe mai multe **planuri narative**. În planul principal se afla familia Morometilor, o familie formată din opt membrii, dintr-un sat din Câmpia Dunării, Siliștea Glumești, care întâlnește probleme dificile care se finalizează prin destrămarea familiei. Țăran de mijloc, Ilie Moromete, este cel care încearcă să păstreze întreg, cu prețul unui trai modest, pământul familiei sale, pentru a-l lăsa apoi băieților sai. Fii cei mari, Paraschiv, Nila și Achim își doresc independența economică. Ei se simt neîndreptățiți deoarece, după moartea mamei lor, Ilie Moromete s-a însurat cu alta femeie, Catrina, și ca are încă trei copii: Tita, Ilinca și Niculae. Îndemnați de sora lui Ilie, Maria Moromete, poreclită și Guica, cei trei băieți pun la cale un plan distrugător pentru restul familiei. Ei intenționează să plece la București, fără știrea familiei, pentru a-și face un rost. În acest scop, ei vor să ia oile, cumpărate printr-un împrumut de la banca și al căror lapte constituie principala hrană a familiei, și caii, indispensabili pentru munca la câmp. Din vânzarea oilor și a cailor aceștia ar obține un capital pentru a începe viața la oraș. Datoria la banca nefiind achitată, 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 pasca 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 banca și vinde o parte din lotul familiei pentru a-și putea plăti impozitul pe pământ: „*fongiirea*”, însă Achim vinde oile la București și așteaptă venirea fraților. După amânările generate de refuzul lui Nila de a-și lăsa tatăl singur în preajma secerișului, cei doi fug cu caii și cu o parte din zestrea surorilor. Moromete este nevoit să vândă din nou o parte din pământ pentru a-și refăce gospodăria, pentru a plăti impozitul, rata la banca și taxele de școlarizare ale lui Niculae, fiul cel mic.

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

În volumul al doilea, acțiunea se concentrează asupra a două momente istorice semnificative: Reforma Agrară din 1945 și transformarea ‘socialistă’ a agriculturii, după 1949, percepută ca un fenomen abuziv. O istorie nouă, tulburătoare și violentă, transformă radical structurile de viață și de gândire ale țăranilor. Satul tradițional intra într-un proces ireversibil de disoluție.

Vechea **imagine** a lui Ilie Moromete este **distrusă**, fiind înlocuită de o alta, lipsită de glorie. Autoritatea sa 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, l-au părăsit, iar cei noi îi par mediocri.

Cu toate acestea, în familia lui Moromete continuă războiul. Guica moare, fără ca relațiile cu frațele său să se schimbe, iar acesta nu se duce nici măcar la înmormântarea ei.

Moromete se apucă de negoț, treburile îi merg bine, câștigă bani frumoși, dar îl reține pe Niculae de la școală pe motiv că studiile acestuia nu îi aduc nici un „*beneficiu*”. Toată energia tatălui se concentrează în încercarea de a-i aduce acasă pe băieții fugari. De aceea cumpără la loc pământurile vândute odinioară și pleacă la București pentru a-i convinge să revină în sat. Paraschiv, care lucrează acum ca sudor la tramvaie, Nila, care poartă la bloc și Achim, care avea un mic magazin de Consum Alimentar, resping încercarea de reconciliere a tatălui. Mai mult decât atât, aflând de propunerea făcută fiilor, Catrina îl părăsește pe Moromete și se duce să locuiască la Alboaița, fata ei din prima căsătorie. Destruerea familiei continuă cu moartea lui Nila în război. Fetele se căsătoresc dar familia Moromete pare atinsă de un blestem, fiindcă soțul Titei, deși scapă din război, moare într-un accident banal în sat.

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

Fiul cel mic, Niculae, reprezintă în roman **mentalitate impusă, colectivista**. 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 pentru activiști și se întoarce în sat cu o sarcină de la „*județeană*”. El trebuie să supravegheze buna funcționare a primelor forme colective de muncă (strângerea cotelor și predarea lor către stat). Dar se iscă o agitație agresivă în timpul căreia un sătean moare înecat în apele râului de la marginea satului. Idealist, se orientează cu dificultate în țesătura de intrigă pusă la cale de oportunitățile de profesie. Așa că activistul Niculae Moromete este destituit, se retrage din viața politică, își continuă studiile și ajunge mai târziu inginer horticol.

Pe de altă parte, Ilie Moromete își pierde prestigiul de altădată. Trăiește o iubire târzie cu Fica, Sora mai mică a soției, care a fost toată viața îndrăgostită de el. 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.

Ilie Moromete este numit de criticul N. Manolescu „*cel din urma țăran*” pentru faptul că, până în ultima clipă, nu acceptă ideea că rostul lui în lume a fost greșit și că țăranul trebuie „*să dispară*”. Este ilustrativ în acest sens monologul său, adresat unui personaj imaginar, Băznea, în timp ce, pe ploaie, Moromete sapă un șanț în jurul șirri de paie din grădină pentru ca apa să se scurgă, iar în altă parte a satului se pun la cale schimbări hotărâtoare pentru destinul țăranimii. Monologul este semnificativ în ansamblul romanului pentru că scoate în evidență consecințele nefaste ale dispariției clasei țăărănești, în contextul transformărilor socialiste ale agriculturii.

Moromete se stinge încet, trăindu-și ultimii ani de viață în singurătate și tăcere. Romanul se încheie 10 ani mai târziu. Niculae a devenit inginer horticol și este căsătorit cu o fată din sat, Mărioara, fiica lui Adam Fântână, 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.

Cel mai important **personaj** al literaturii lui Marin Preda, Ilie Moromete, îl are ca model pe Tudor Călărășu, tatăl scriitorului. Personaj exponențial, al cărui destin exprimă moartea unei lumi, ‘cel din urmă țăran’ reprezintă concepția tradițională față de pământ și de familie.

IV. Consider că romanul Moromeții surprinde dramatica iluzie a protagonistului că viața își poate continua cursul în tiparele tradiționale în, în timp ce istoria modifică relațiile de la nivelul vieții de familie și de la nivelul comunității rurale, schimbând chiar rostul celei mai vechi și mai numeroase clase, țăărănimea.

În concluzie, ‘Moromeții’ este un roman al deruralizării satului, încadrându-se e cu o viziune aparte în tematica rurală, reprezentată în literatura interbelică prin romanele lui Liviu Brebreanu și Mihail Sadoveanu. 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. Criza ordinii sociale se reflectă în criza valorilor morale, în criza unei familii, în criza comunicării.

Leoaica tanara, iubirea

Nichita Stanesescu

I. Poezia „*Leoaica tânără, iubirea*” face parte din al doilea volum al lui N. Stănescu, *O viziune a sentimentelor* (1964), volum cu tema iubirii ca stare de certitudine.

Poezia aparține **neomodernismului** prin ineditul abordării temei, fiind caracterizată de **ambiguitatea** limbajului poetic, imaginilor artistice deosebite, **noutatea metaforelor** și **înnoirile prozodice**. (vers liber și îngambament)

Poezia lui Nichita Stănescu este neomodernistă datorită faptului că discursul liric reflectă conceptul de poezie intelectualizată, poezia devenind un **act artistic asumat**. Artistul preia ideile și principiile de creație ale predecesorilor săi, pe care le reconfigurează dintr-o perspectivă, ce poartă vizibil amprenta neomodernismului.

Ambiguitatea limbajului, conferită de utilizarea frecventă a metaforei, reprezintă o altă trăsătură ce face posibilă încadrarea textului stănescian în estetica neomodernistă. În acest sens, organizarea ideilor poetice se face în jurul unei imagini realizate prin comparația amplă a elementului abstract, de ordin spiritual – iubirea – cu un aspect al lumii materiale – leoaica. Ambiguitatea este produsă de metafore insolite: „*Leoaica tânără, iubirea*”, „*un cerc de-a dura*”.

Poezia „*Leoaica tânără, iubirea*” este alcătuită din trei strofe, cu versuri inegale, cu rima, ritm și măsură variabile. Înnoiri prozodice se regăsesc la nivelul versului liber și îngambamentului, scrierea cu litera mică la început de vers, ce marchează continuitatea ideii poetice.

II. Tema poeziei este întâlnirea neașteptată cu iubirea, ca „*întâmplare a ființei*”, percepută ca formă de cunoaștere a sinelui și a lumii. Apariția bruscă, surprinzătoare a iubirii, intruziunea ei violentă, agresivă în existența umană transformă definitiv percepția bărbatului îndrăgostit asupra lumii și asupra sa. Iubirea este o stare de vibrație continuă, o cale spre revelație și o modalitate de integrare în armoniile universale.

Această perspectivă asupra erosului este evidențiată încă din prima secvență poetică, ce dobândește aspectul unei confesiuni lirice. Utilizarea verbelor la perfectul compus al modului indicativ, „*A sărit*”, „*a înfipt*”, „*a muscat*”, proiectează momentul întâlnirii ființei cu iubirea într-un plan al trecutului, astfel încât această confesiune se constituie într-un prilej de autoanaliză.

Cea de-a doua secvență poetică surprinde schimbarea ființei atacate de iubire, în raport cu sinele și cu lumea. Într-adevăr, erosului poziționează subiectul liric în centrul unui nou univers care tocmai a luat ființă. Forța agresivă, dar fascinantă a iubirii pare să reordoneze lumea după legile ei proprii, într-un joc al cercurilor concentrice, ca simbol al perfecțiunii: „*Si deodată-n jurul meu, natura/ se făcu un cerc, de-a dura,/ cant mai larg, când mai aproape,/ ca o strângere de ape.*”

III. Motivul central al textului, care prin repetare devine leitmotiv, este acela al leoaicei, simbol pentru iubirea ca pasiune și fascinație coplesitoare.

Titlul, reluat în incipit, definește iubirea prin intermediul unei metafore surprinzătoare. Metafora explicită a iubirii imaginate ca o „*leoaica tânără*” propune o perspectivă atipică pentru cititorul de poezie clasică, prin ideea de **ferocitate**. Analogia dintre iubire și o „*leoaica tânără*”, evoca sensuri posibile ale sentimentului: cruzime, forță, senzualitate, dar și stare hipnotică, neputința prăzii de a i se sustrage.

Lirismul subiectiv are ca repere transmiterea în mod direct a sentimentelor și prezenta mărcilor eului liric, pronume și verbe la persoana I singular: „*mi-(a sărit)*”, „*mă(pândise)*”, „*mi-(am dus)*”.

Compozițional, poezia are 3 secvențe lirice, corespunzătoare celor trei strofe: în prima este prezentată întâlnirea neașteptată cu iubirea, cea de-a doua descrie, într-un tablou cosmogonic, metamorfoza ființei ca urmare a întâlnirii cu iubirea și proiecția în eternitate a sentimentului.

Simetria se realizează prin cele două imagini ale iubirii-leoaica, plasate la începutul și la sfârșitul textului poetic. „*Leoaica tânără*” și „*leoaica arămie*” se corelează cu două percepții diferite ale eului asupra lumii, ce sugerează faptul că transformarea produsă de iubire este ireversibilă.

Discursul liric ia forma unei confesiuni despre propria aventură în trăirea sentimentului.

Viziunea poetică a universului pulsatoriu și în expansiune, perceput prin simțiri omenești aparent autonome, ca privirea și auzul, se completează prin imaginea universului ca un cerc, simbol al perfecțiunii.

Metaforele insolite „*Si privirea-n sus țâșni, curcubeu tăiat în două, si auzul o-întâlni/tocmai lângă ciocârlii*” redau, prin mișcarea ascensională starea de extaz provocată de întâlnirea ființei cu iubirea și aspirația spre transcendent.

Ultima secvență ilustrează faptul că ființa umană nu se mai recunoaște după întâlnirea cu iubirea. Metamorfoza după trăirea iubirii este ireversibilă. Transformările sufletești se reflectă în plan fizic: „*Mi-am dus mana la sprânceana, la tâmplă și la bărbie, dar mana nu le mai știe*”. Cele patru detalii fizice sunt, metafore ale cunoașterii poetice.

Finalul poeziei evidențiază ideea potrivit căreia iubirea proiectează omul în eternitate, accentuată de epitetul cu valoare metaforică „*leoaica arămie*” și de repetiția „*Încă-o vreme/si-nca-o vreme...*”. Precizia temporală din strofele anterioare este înlocuită cu abolirea timpului, în starea de grație a iubirii.

Sursele expresivității și ale sugestiei se regăsesc la fiecare nivel al limbajului poetic. La nivel morfologic, selecția **timpurilor** verbale ilustrează evoluția iubirii. În prima secvență, panda și întâlnirea cu iubirea sunt redată de verbe la mai-mult-ca-perfect („*mă pândise*”) și perfect compus („*a sărit*”, „*a înfipt*”, „*a muscat*”). Apoi, rapiditatea metamorfozei este redată de verbe la perfect simplu („*se făcu*”, „*țâșni*”), iar în ultima strofă, situarea eului în starea de grație a iubirii, de verbe la prezent etern („*nu știu*”, „*trece*”).

La nivel lexical, expresivitatea provine din **asociații semantice inedite**, alăturând sfera vânătoriei, cu cea a revelației și cu aceea, foarte comună aparent, a corpului: „*fata*”, „*mana*”, „*sprânceana*”, „*bărbie*”.

Ambiguitatea este produsă de metafore insolite „*Leoaica tanara, iubirea*”, „*un cerc de-a dura*”, „*privirea-n sus tasni, curcubeu taiat în două*”

Poezia neomodernistă e alcătuită din **3 strofe**, cu **versuri inegale**, în care e utilizat **versul liber și îngambamentul**; scrierea cu litera mică la început de vers marchează continuitatea ideilor poetice și susține tensiunea lirică.

IV. În concluzie, poezia neomodernistă „*Leoaica tânără, iubirea*” ilustrează într-o manieră inedită întâlnirea omului cu iubirea. Sentimentul se corporalizează sub forma unei leoaice, animal feroce, a cărei pradă este întreaga ființă a celui îndrăgostit.

Toate bufnitele

Filip Florian

Tema si Viziunea

I., *Toate bufnitele*, publicat în 2012, este al patrulea roman scris de Filip Florian, după *“Degete mici”*, *“Băiuteii”*, *“Zilele regelui”*.

Romanul poate fi considerat unul **postmodern**, acest fapt fiind evidențiat abia în finalul cărții prin elementele de **metaroman**(roman despre scrierea unui roman) care constituie sfârșitul acesteia. Astfel, în carte alternează **două planuri narative**: cel al copilăriei lui Lucian, un tânăr meteorolog de 23 de ani și jurnalul lui Emil Stratin, un fost inginer în vârstă de 60 de ani, care simțind că i se apropie sfârșitul, alege să-și rememoreze existența în scris. Cele două planuri narative, ca de altfel și elementele de metaroman devin evidente pentru cititor abia în finalul romanului, când tânărul Lucian mărturisește că în 2011, la vizitat Emil și i-a oferit un dar, pe care să-l deschidă mai târziu. Dar unde era constituit din două caiete identice, unul era plin descrieri iar celălalt era neatins. Acesta spune că în caietul neatins a scris tot ce i-a venit prin cap urmând să scrie titlul *“Toate bufnitele”* pe copertă. Prin această mărturisire se reia convenție românească veche *“a manuscrisului găsit și prelucrat”*. Dar și una mai nouă anume autoreferențialitatea, referirea la momentul scrisului în timpul scrisului.

Caracterul postmodernă este conferit și de mărcile **oralitate** stilului prezente în exprimarea copilul Lucian: *“domnu-i domn și-n Șanț”*, *“am înțeles cu toții că eu, Lucian, zis Luci, sunt un porc și un trădător, că sunt o javră râioasă și o curcă bleagă”*.

Tema romanului este, pe de o parte copilăria lui Lucian, un puști de 11 ani și cinci luni, petrecută într-un oras de munte, la începutul anilor 2000, cu jocurile specifice vârstei, iar pe de altă parte, romanul are cap temă maturizarea aceluiași Lucian cu ajutorul lui Emil Stratin, cartea fiind din acest punct de vedere un **bildungsroman**.

Astfel, romanul începe în ianuarie 2000 de, în prima zi a anului nou, când Lucian, poreclit de prieteni Luci, sapă un tunel prin zăpadă ajutat de prietenul său, Sandu. În ziua de Bobotează, din cauza prăbușirii unui brad uriaș, cei doi copii găsesc o modalitate de a face rost de bani pentru a-și cumpăra dulciuri după pofta inimii, ajutându-i contra cost pe turiști a căror trecere era blocată de copacul căzut să ajungă în oraș, prin curtea casei lui Lucian. Unul dintre mecanicii telefericului, Ene, descoperă ingenioasa metoda copiilor de a face rost de bani, îi acuză de furt și îl urechează pe Lucian. Emil Stratin este cel care îl scapă pe băiat de furia lui Ene. Fost un inginer părăsise zgomotoasa capitală, după un infarct, pentru a se retrage în orașul de munte, la pensiunea doamnei Rugea. Între copilul de 11 ani și bătrânul Emil se naște o prietenie, care poate fi considerată un ritual de inițiere în adevăratul sens al cuvântului. Emil Stratin, înstrăinat de fiica lui care trăia în Franța și de nepotul lui, Daniel, îl tratează cu afecțiune paternă pe Lucian, ce reprezintă pentru el o companie plăcută în momentele de singurătate. De aceea, el îi oferă copilului nu nu mai căldura sobei sau “ceai de cimbrisor”, cinci și mijloacele de a-și face o educație intelectuală minimală: îi pune la dispoziție discuri și cărți, dându-i băiatul impresia că el este cel care alege, cel care conduce jocuri.”

Emil lasă pe copil să descopere lumea pe cont propriu, să trăiască anumite experiențe, dar știe să ferească de lucruri rele.

Pentru Lucian, Emil ține locul unui tată, părintele băiatului fiind alcoolice și prea puțin interesat de problemele familiei sale.

III. Titlul romanului ilustrează pasiunea lui Emil pentru bufniță, pe care eu transmite și copilului, Lucian, care începe să imite păsările spre amuzamentul bătrânului. Emil se pricepe să vorbească Bufnitelor, să comunice cu ele.

Romanul este structurat în **șapte** capitole, iar întâmplările sunt relatate la persoana I din perspectiva tânărului meteorolog Lucian, care își rememorează autoironic copilăria. Lucian alternează perspectiva copilului cu aceea tandră și nostalgia a adultului. Povestea lui Lucian alternează cu relatarea din jurnalul lui Emil realizată tot la persoana întâi. Lucian este însă aceea care filtrează evenimentele și alege din jurnalul lui Emil întâmplările pe care se hotărăște să le dezvăluie cititorului. Narațiunea lui Lucian este alertă în vreme ce aceea lui Emil este mediativă, reflexivă. Cele două mărturii alternează, iar relatarea la persoana întâi conferă autenticitate și caracter subiectiv textului.

În ciuda faptului că istorisirea întâmplărilor este atribuită unor personaje cu rol de naratori, Narațiunea este stilizată cum se întâmplă adesea în prozele lui Filip Florian și e împiedecă astfel de afirmații nu-i aparțin lui Lucian, prozator de ocazie, așa cum detaliile arhitectonice de la începutul romanului *“Enigma Otiliei”* nu-i aparțin lui Felix, ci lui Călinescu, pasionat de arhitectura.

Conflictul exterior este slab conturat și se produce între Lucian și prietenii din gașca lui, în realitate niște mici derbedei, ca și el, care îl acuză pe băiat că e abandonat în favoarea prieteniei lui cu Emil. Lucian se află într-un **conflict permanent** și cu fratele lui mai mare, Dan, care fie vrea să-și exercite autoritatea asupra lui exploatându-l și încredințându-i diverse treburile casnice, fie îl ignoră. Adevăratul **conflict** al romanului este însă cel **interior**, trăit de Emil, care suferă de singurătate. Soția, Lia, O doctorița de care fusese foarte îndrăgostit moare într-un accident de mașină alături de amantul ei, medic stomatolog. Fiica lor pentru care el fusese doar un tată de duminică emigrează în Franța, iar băiatul acesteia, Daniel, nepotul lui Emil, îi este aproape străin.

Acțiunea romanului se petrece într-un **oraș de munte** al cărui nume nu este precizat, în *“anul 2000, în care ar fi trebuit să vina sfârșitul lumii, dar n-a venit”*, cum spune Lucian cu naivitate copilărească, fiindcă în vara lui 1999 fusese eclipsă totală de soare și oamenii se gândeau că vine Apocalipsa.

Prin intermediul jurnalului lui Emil se produc întoarcere în timp în anii 40-50 când autoritățile comuniste se aflau în plin proces de epurare a societății, arestăm doi pe *“dușmanii poporului”*, printre care se aflau bunicul lui Emil dar și tatăl acestuia.

Acțiunea cărții se desfășoară pe două planuri narative. Este mai întâi **copilăria** lui Lucian în orașul de munte dominată de jocurile și farsele specifice vârstei, dar și de disprețul față de școală. Lucian participă la tot felul de năzbâtii alături de prieteni de vârsta lui. Un episod semnificativ în acest sens este cel în care copiii, în timp ce o ajutau pe mama lui Lucian, care era îngrijitoare la castelul din oraș, descoperă un pasaj secret în castel, unde erau ascunse niște piese de valoare.

Prietenia cu Emil îl **maturizează** însă pe Lucian, fiindcă bătrânul îl introduce în lumea cărților, a Muzicii, învață să *“citească”* semnele naturii și „să vorbească bufnitelor.”

În celălalt **plan narativ** este prezentată viața lui Emil, prin inserarea unor fragmente din jurnalul acestuia. Fost inginer constructor, acesta se retrage în orașul de munte, după două operații la inimă, pentru a-și petrece ultimii ani ai vieții. Povestea lui începe cu evocarea copilăriei din anii 40-50. Emil făcea parte dintr-o familie bună locuind în București. Bunicul băiatului, un bijutier celebru, trecuse prin închisorile comuniste de la Jilava ptc adăpostise un fugar și la ajutase să treacă granița. De și trebuia să ispășească o condamnare de șase ani, acesta scapă mai repede, după niciun an petrecut în detenție, deoarece diverse personaje comuniste de prim rang doresc ca el să le confecționeze bijuterii unicate. Tatăl lui Emil după ce iese din închisoare, refuză să împărtășească experiența închisorii. Emil, fiind doar un copil, nu putea decât să bănuiască ororile prin care trecuse tatăl său, deoarece bărbatul care nu se teme de nimic, a ajuns să aibă o cumplită frică de șobolani. Emil ajunge inginer constructor și este trimis pe numeroase șantiere. În timpul studenției, se îndrăgostește de o studentă la medicină, Lidia. Aceștia se căsătoresc, au împreună o fiică dar din cauza meseriei, Emil nu reușește să fie un tată exemplar. Viața lui se transformă într-o dramă atunci când soția sa moare într-un accident de mașină, împreună cu amantul. Fiica lui emigrează în Franța, unde isi întemeiază o familie.

Acțiunea romanului se prelungește până în primăvara anului 2011, când Lucian, în vârstă de 23 de ani ajunge meteorolog, și este vizitat cu ocazia aniversării lui, de Emil. Tânărul nu-și imaginează că aceasta este ultima întâlnire cu prietenul său, care dăruiește un pachet în care se află propriul jurnal și un caiet gol, în care Lucian urmează să își aștearnă povestea pe care cititorul tocmai a terminat-o.

Personajele evidențiază raportul dintre maestru și discipol. Pentru Lucian prietenia cu Emil Stratin are un rol inițiativ, în timp ce pentru bătrânul inginer, amiciția cu Lucian se constituie într-o legătură compensatoare a afecțiunii familiale.

Lucian este conturat mai ales prin **autocaracterizare**, tânărul de 23 de ani, percependu-l pe copilul de odinioară cu autoironie tandru drept *“un derbedeu”*, și prin caracterizare indirectă, care se desprinde din fapte, vorbe, gesturi și relația cu celelalte personaje.

Emil este caracterizat în mod direct de celelalte personaje, astfel, atât Lucian, băiatul de 11 ani, cât și mama lui îl percep pe Emil drept un bărbat galant și elegant. Pentru Lucian pe care îl salvează de furia lui Ene, Emil capătă Aura unui erou: *“Oricum, slavă Domnului că a apărut un domn!”*

IV. În concluzie, *“Toate bufnițele”* de Filip Florian este un roman inedit în peisajul literaturii române contemporane, și în același timp, un excelent roman al formării.

Rugăciune

Octavian Goga

Primul volum al lui Octavian Goga publicat în 1905, *“Poezii”*, se deschide cu arta poetică *“Rugăciune”*, în care este exprimat crezul artistic potrivit căruia *“scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul său și se transformă într-o trâmbiță de alarmă”*

“Rugăciune” este o artă poetică, adică specie a liricii filozofice, în care scriitorul își exprimă cu mijloacele artei literare concepția despre rolul poetului și al creației. E în această poezie pragmatică, potrivit crezului estetic exprimat, scriitorul trebuie să redea suferințele poporului, iar poezia sa să devină un instrument de luptă (“o trâmbiță de alarmă”). Goga impune astfel tonul profetic, ne-o romantic și optează pentru lirismul obiectiv, în sensul că în poezia de revoltă socială vocea lirică refuză trăirile individuale, vorbind în numele colectivității.

Viziunea romantică se susține în text prin ipostaza Critică a poetului, de un profund dramatism, și prin particularitățile de limbaj și expresivitate: antitezele, hiperbola, limbajul popular, arhaic și religios. Din punct de vedere formal, poezia se remarcă prin elaborare, simetrie și eleganța clasică a versificației.

Tema poetului angajat și a poeziei de revoltă socială este susținută de motivele poetice specifice liricii lui Octavian Goga: drumul, cântecul, lacrima, jalea, robia, furtuna, strunele etc. motivul poetic al drumului este amplificat de reluarea prin termeni din câmpul lexico-semantic: *“cale”, “cărare”, “prăpastii”, “zare”*.

Titlul este o metaforă – simbol sugestivă pentru o artă poetică romantică. Poezia nu are caracter religios, cum s-ar părea, ce exprimă concepția romantică potrivit căreia actul de creație este condiționat de primire a harului divin.

Astfel că *„rugăciunea”* poetului devine o invocație a divinității pentru a-l inspira, fapt sugerat de metafora cărarea: *“Eu în genunchi spre tine caut:/Părinte, orânduie-mi cărarea!”*, Dar și eu confesiune cu privire la opțiunea pentru poezia de revoltă socială: *“Nu rostul meu, de-a pururi pradă/Ursitei măstere și rele,/Ci jalea unei lumi, părinte, Să plângă-n lacrimile mele.”* **Figurile de stil** sunt specifice romantismului: metafora *“lacrimi”* desemnează versurile cu tonalitatea tristă, aparținând lirismului social, personificarea este însoțită de dublu epitet *“Ursitei măstere și rele”*, iar antiteza între metaforele *“rostul meu”* și *“jalea unei lumi”* sugerează opoziția dintre lirismul subiectiv și cel obiectiv, ca și opțiunea pentru cel din urmă.

Poezia este alcătuită din **șase** strofe de câte opt versuri, dispuse în trei secvențe poetice: prima strofă ilustrează căutările poetului care n-a găsit calea creației sale și invocă ajutorul divinității, strofele II–V arată izvoarele și obiectivul creației sale, iar ultima strofă evidențiază caracterul militant al poeziei care trebuie să fie *“cantarea pătimirii noastre”*.

Tonalitatea poeziei reflectă diferite stări poetice, de la rugăciune și implorare a divinității, prin intermediul invocației retorice, la jale, revoltă și blestem.

Relațiile de opoziție sunt multiple: între omul neputincios și divinitate atotputernică, între lirica subiectivă și cea obiectivă, între *„rostul meu”* și *„jalea unei lumi”*, între suferința celor mulți și răzvrătirea în poezia angajată social.

Prima secvență poetică ilustrează căutările poetului imaginat ca un drumeț Rătăcit și ruga adresată divinității: *“Părinte, orânduie-mi cărarea!”* Termenii din câmpul lexico-semantic al drumului au valoare de simbol: *“drum”, “cale”, “cărare”, “prăpastii”, “zare”*.

Incipitul conține o înșiruire de epitete, care amintesc de mitul biblic al fiului rătăcitor și constituie o descriere a poetului care nu și-a găsit încă menirea: *“Rătăcitor, cu ochii tulburi, /Cu trupul istovit de cale,/Eu cad neputincios...”* Vocativele *“stăpâne”, “părinte”, “tu, Doamne”* susțin gradarea tonalității lirice și constituie ipostaze ale relației omului cu divinitatea.

A doua secvență poetică conține o serie de **metonimii** ale poetului: *“pieptul”, “văzul”, “mintea”, “brațul”, “pleoapa”*.

Poetul se vrea un apostol al neamului, iar obiectul poeziei este viața celor mulți. Verbele la imperativ se asociază cu metafore – simbol ale creației poetice, precum văzul, lacrimile: *“În veci spre cei rămași în urmă/ Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă”, “Ci jalea unei lumi, părinte, /Sa planga-n lacrimile mele”*.

Temele creației sale poetice sunt redactate, în strofa a III – a, prin metafore: poezia naturii – *“Dezleagă minții mele taină/Si legea farmecelor firii”*, poezia socială *“Sădește-n brațul meu de-a pururi/tăria urii și a iubirii”*. Metaforele asociate cu verbul a da la imperativ exprimă sursele și esența poeziei: *“Dă-mi cântecul și dă-mi lumină/ Si zvonul firii-ndrăgostite...”*. În strofele a IV-a și a V-a, tonalitatea de bocet și de revoltă susține opțiunea poetului pentru a exprima suferința poporului: *“Ci jalea unei lumi, părinte, /Sa planga-n lacrimile mele”*. **Lăitmotivul** *“dă-mi”* susține titlul poeziei și accentuează termenii aflați în lanțul enumerativ: *“Dă-mi tot amarul, toată truda/Atât doruri fără leacuri”*.

A treia secvență poetică – ultima strofa – conține imaginea hiperbolică a revoltei imaginată ca o *“furtuna”*, ideea că poezia este un instrument de luptă și că are caracter profetic, dar și crezul poetic angajat: *“In smălț de fulgere albastre/Încheagă-și glasul de arama:/Cântarea patimilor noastre”*.

Elementele de prozodie conferă poeziei o muzicalitate aparte. Cele **șase** strofe a **câte 8** versuri, în fapt, catrene ale căror versuri ample, cu rimă împerecheată, au fost segmentate în versuri de 8 silabe. Dacă versificație ea aparține de neoclasicismul, limbajul poetic relevă romantismul viziunii poetice: retorismul produs de exclamații și interogații retorice, Enumerație, paralelism sintactic, preferința pentru antiteze, hiperbola, personificare, metaforă, epitet dublu, asocierea de termeni din limbajul popular, arhaic și religios (*“rugăciune”, “părinte”, “stăpâne”*), deschizând calea pentru inovațiile lexicale argeziene.

IV. În concluzie, poezia impune tonul profetic, neoromantic, dar apelează la o versificație elaborată și la o gradare ascendentă a discursului liric, prin care aparține de neoclasicism.

Modernismul

Eugen Lovinescu

I. În sens larg, **modernismul** reprezintă un curent în arta și literatura secolului al XX-lea, caracterizată prin negarea tradiției și prin impunerea unor noi principii de creație. În felul acesta, modernismul include curente artistice inovatoare, precum: **simbolismul, expresionismul, dadaismul sau suprealismul**.

În literatura română, Eugen Lovinescu este cel care teoretizează modernismul ca *doctrină estetică*, dar și ca manifestare. Prin intermediul revistei și al cenaclului „**Sburătorul**”, acesta pune bazele modernismului. Revista a apărut la București între anii 1919 - 1922 și 1926 –1927. Cenaclul a avut o existență mult mai îndelungată, din 1919 până în 1943. Obiectivele grupării erau promovarea tinerilor scriitori și imprimarea unei tendințe moderniste în evoluția literaturii române. Principalele lucrări de doctrină ale lui E. Lovinescu sunt: „**Istoria civilizației române moderne**” (1924 – 1925) și „**Istoria literaturii române contemporane**” (1926 – 1929).

II. În esență, modernismul lui Lovinescu pornește de la ideea că există „un spirit al veacului”, care determină, în ansamblu, sincronizarea culturilor europene. Astfel, civilizațiile mai puțin dezvoltate suferă influența celor avansate.. Un alt principiu este susținerea teoriei imitației, preluată de la psihologul și sociologul francez **Gabriel Tarde**. Potrivit acestei teorii, popoarele evoluate exercită o influență benefică asupra celor mai puțin dezvoltate. Influența se realizează în două trepte: mai întâi, se adoptă prin imitație *forme ale civilizației superioare*; apoi se stimulează *crearea unui fond propriu*. Strâns legat de teoria imitației este principiul **sincronismului**, care ar însemna *acceptarea schimbului de valori între culturi*, acceptarea elementelor care conferă **noutate și modernitate** fenomenului literar. Pentru sincronizarea literaturii române cu „spiritul veacului”, Lovinescu considera necesare câteva mutații de ordin tematic și stilistic, cum ar fi: trecerea de la o literatură cu tematică preponderent rurală la o literatură de inspirație urbană, evoluția poeziei de la **epic** la **liric**; intelectualizarea prozei și a poeziei, cultivarea prozei **obiective** (primul deceniu interbelic) și dezvoltarea romanului **analitic** (al doilea deceniu interbelic). Printre scriitorii promovați de E. Lovinescu în cadrul cenaclului și al revistei „Sburătorul” se numără: Ion Barbu, Camil Petrescu, Anton Holban.

III. Trăsături moderniste în romanul interbelic sunt următoarele: dezvoltarea romanului **analitic**, fluxul întâmplărilor din romanul tradițional fiind înlocuit cu fluxul conștiinței în romanul de analiză psihologică, mai ales că tipul de personaj preferat de scriitorii moderniști este **intelectualul** care își analizează existența în raport cu sine și cu societatea în care trăiește. O altă trăsătură prezenta este valorificarea în romane a elementelor **autobiografice reale sau inventate** (jurnalul, eseul romanesc, colajul de scrisori sau documente), accentul fiind pus pe ideea de autenticitate, de trăire autentică, pe relatarea **subiectivă** a evenimentelor, la persoana I. În poezia interbelică apare **intelectualizarea emoției**, conceperea **volumului de versuri** ca un întreg care se deschide cu o **artă poetică** (poezie programatică în care poetul își exprimă concepția despre creație și menirea creatorului) și dispar **rigorile prozodice și alternanța majusculă/minusculă la început de vers**, prin intermediul acesteia din urmă fiind ilustrată continuitatea ideilor poetice. Totodată, se abordează teme importante ale liricii: moartea, iubirea, cunoașterea, creația poetică, raportul omului cu divinitatea, valorificarea de către **Tudor Arghezi** a esteticii urâtului, preluată de la poetul francez Charles Baudelaire, care, prin unicul său volum de poezii „Florile răului” (1857), lărgeste sfera de inspirație poetică, integrându-i urâtul și grotescul, atâta vreme cât sunt exprimate în manieră artistică. Apar și concepte filosofice în poezia lui Lucian Blaga, precum cunoașterea luciferică și cunoașterea paradiziacă, și dispar speciile lirice tradiționale, precum pastelul sau elegia, și apare psalmul, care nu mai este un imn adresat divinității, ci o poezie filosofică în care omul modern ezită între credință și tăgadă.

IV. Eugen Lovinescu a fost o personalitate de înaltă ținută intelectuală ce a exercitat o influență remarcabilă asupra emancipării și dezvoltării literaturii române.

Argumentarea este un mijloc prin care se susține sau se demonstrează un punct de vedere privitor la o anumită temă. Este procesul de justificare logică a unei opinii pe care vrem să o susținem. Procesul argumentării unei opinii presupune parcurgerea unor pași obligatorii: a susține, a dovedi, a întări.

Scopul argumentării este de a convinge (persuada) partenerul de comunicare (interlocutor sau cititor), privitor la valabilitatea opiniei exprimate. O opinie nesusținută de argumente nu este o argumentare, ci o afirmație nejustificată (lipsită de valabilitate).

Structura unui text argumentativ

1. Enunțarea ipotezei: alcătuirea unui enunț clar, care conține teza/ideea ce urmează a fi demonstrată, dar și exprimarea propriei opinii față de aceasta. Se pot folosi verbe de opinie: a crede, a considera etc.

2. Argumentarea propriu-zisă (Formularea argumentelor): enunțarea a două sau mai multe argumente pro și/sau contra ipotezei enunțate și susținerea lor (exemple, citate, prezentarea unor întâmplări, opinii de autoritate, comparații care să scoată în evidență ideea susținută).

Argumentele se punctează prin formulări pregnante, care au rolul de a anunța că urmează ceva important, solicitând în acest fel atenția interlocutorului / cititorului: pentru că, deoarece, faptul se explică prin, de exemplu, la fel ca, având în vedere faptul că..., spre deosebire de, în primul rând, în al doilea rând, într-o ordine de idei, în altă ordine de idei etc.

3. Formularea concluziei: întărirea ipotezei, prin reluarea sa în mod nuanțat, dacă argumentarea a demonstrat teza enunțată inițial; contrazicerea ipotezei, dacă argumentarea a demonstrat ipoteza respectivă. Se utilizează diverse cuvinte persuasive: în mod sigur, evident, clar, prin urmare, așadar, în concluzie etc.

Mărcile textului argumentativ

Conectori logici:

Pot fi cuvinte (conjunții, adverbe, prepoziții, interjecții), expresii și locuțiuni (conjunționale, adverbiale, prepoziționale), verbe și expresii verbale, propoziții care organizează discursul argumentativ.

- Conectori care **introduc teza**: părerea mea este că, voi arăta că
- Conectori care **leagă argumentele** de tezele pe care le susțin: prin urmare, așadar, în consecință, fiindcă, deoarece, întrucât
- Conectori care **introduc argumente** (justificatori): căci, pentru că, de fapt, dovadă că, cum, având în vedere că, de altfel
- Conectori care **introduc primul argument**: în primul rând, mai întâi de toate, să începem prin, trebuie amintit mai întâi că, prima remarcă se referă la, să pornim de la
- Conectori care **introduc următoarele argumente**: în al doilea rând, în plus, în continuare, la fel, pe de o parte... pe de altă parte, nu numai... ci și
- Conectori care **introduc ultimul argument**: în fine, pentru a termina, în ultimul rând, nu în ultimul rând
- Conectori care **leagă argumentele** între ele: și, dar, însă, ci, sau
- Conectori care **introduc concluzia**: deci, în concluzie, așadar, iată de ce, ei bine

După natura relației între secvențele discursive pe care le leagă, **conectorii** pot fi:

- de analogie**: și, de asemenea, adică, precum, ca și, ca și cum, asta amintește de, să ne amintim de
- de exemplificare sau ilustrare**: de exemplu, de pildă, anume, să luăm în considerare
- de explicare**: adică, altfel spus, mă refer la, vreau să spun, de fapt
- de disjuncție**: sau, fie, ori, exceptând, ceea ce exclude, spre deosebire
- de opoziție, de rezervă, de rectificare, de respingere**: dar, or, totuși, cu toate acestea, în schimb, din contră, de fapt, în realitate, în timp ce, în loc să, nici, ceea ce contrazice, ceea ce interzice
- de concesie**: chiar dacă, cu toate acestea, totuși, să admitem totuși, în ciuda
- de cauzalitate**: pentru că, fiindcă, deoarece, căci, având în vedere, dat fiind că, din moment ce, de aceea
- de consecință**: deci, în consecință, ca urmare, ceea ce implică, de unde decurge, ceea ce ne trimite la, de frica

Etapale producerii unui text argumentativ

Citiți cu atenție subiectul pentru a vă da seama care este situația de comunicare impusă (Cine este enunțatorul?, Cine este destinatarul?, Când?, Unde?, De ce?, Cu ce scop?), care este tema, care trebuie să fie teza voastră.

Căutați apoi argumente pentru a susține teza. Pentru fiecare argument găsiți cel puțin un exemplu potrivit pe care să-l dezvoltați.

Clasați argumentele de la cel mai puțin convingător la cel mai convingător, pentru a evidenția cât mai bine opinia voastră.

Într-o argumentare scrisă așezați în același paragraf argumentul și exemplele potrivite pentru a-l susține. Claritatea discursului argumentativ este susținută și de împărțirea textului în paragrafe.

Utilizați corect conectorii logici !

Nu uitați că , oricare ar fi tipul de text pe care îl aveți de redactat, trebuie să aveți o introducere și o concluzie !

Model:

Scrive un text de tip argumentativ, de 15-20 de rânduri, **despre necesitatea culturii**, pornind de la ideea exprimată în următoarea afirmație: „Azi civilizația și cultura sunt ca două trenuri ce merg pe linii paralele, dar în direcții opuse: pe măsură ce civilizația crește, cultura scade.” (Vasile Băncilă, Filozofia vârstelor)

În opinia mea, cultura se constituie într-o parte integrantă a matricei definitorii a ființei umane. Ceea ce deosebește însă oamenii este atitudinea lor față de fenomenul cultural, în căutarea propriei personalități.

În primul rând, civilizația și cultura s-au dezvoltat concomitent, una fiindu-i indispensabilă celeilalte. De cele mai multe ori, totuși, ni se poate părea ca ele merg pe drumuri separate, că nu ar converge spre același punct. În realitate însă, în timp ce civilizația este mai degrabă instanța exterioară în care toți oamenii trăiesc și își exersează capacitățile, cultura este lumea interioară a individului, esența sa intelectuală și puntea de legătură cu civilizația. Deși, la modul general, cultura nu este (sau nu ar trebui să fie) apanajul unei elite, acestea există, sub forma academiilor naționale.

Ele sunt considerate etaloane ale culturii și puncte de reper ale civilizației, semn că și la nivel colectiv cultura are același rol binefăcător ca la nivel individual.

În al doilea rând, falia dintre civilizație și cultură pe care o sesizează Vasile Băncilă este mult mai evidentă în societatea noastră. Cel puțin în ultimele două secole, mediul românesc a fost și este supus unui proces de „ardere a etapelor”, de importare a unor forme fără fond. Într-un astfel de climat cultural, atenția acordată culturii alunecă spre latura prozaică a lumii, restrângând-o spre cercurile elitiste.

În concluzie, civilizația și cultura sunt indisolubil legate, iar dezvoltarea uneia nu merită să se facă în detrimentul celeilalte.

*Acest text argumentativ pleacă de la o afirmație. În majoritatea subiectelor, elevul are un text suport. Pe baza acestuia el trebuie să identifice argumente, idei în funcție de cerință.

VERSIFICAȚIA sau PROZODIA

VERSUL este un rând dintr-o poezie.

STROFA este o grupare de versuri, în număr variabil, despărțită de alte asemenea unități printr-un spațiu alb.

După numărul de versuri, strofa este:

- Monovers – când este alcătuită dintr-un vers.
- Distih – când este alcătuită din două versuri.
- Terțină – când este alcătuită din trei versuri.
- Catren – când este alcătuită din patru versuri.

Strofa mai poate avea cinci versuri (cvinarie), șase versuri (sextină), șapte versuri (septimă), opt versuri (octet), nouă versuri (nonă), zece versuri (decimă).

MĂSURA reprezintă numărul de silabe dintr-un vers.

RIMA constă în potrivirea sunetelor de la sfârșit de vers, începând cu ultima vocală accentuată.

Tipuri de rime:

- Monorimă – când toate versurile rimează (**a a a a**):

„ *La circ, în târgul Moșilor, Pe gheața unui
răcitor, Trăia voios și zâmbitor
Un penguin din Labrador. “* (Gellu Naum – *Cărțile cu Apolodor*)

- Rimă împerecheată – când primul vers rimează cu al doilea și al treilea cu al patrulea (**a a b b**)

„ *Din văzduh cumplită iarnă cerne norii de zăpadă, Lungi troiene călătoare adunate-n cer
grămadă; Fulgii zbor, plutesc ă n aer ca un roi de fluturi albi, Răspândind fiori de gheață pe ai
țării umeri dalbi. “*

(Vasile Alecsandri – *Iarna*)

- Rimă încrucișată – când primul vers rimează cu al treilea și al doilea cu al patrulea

(**a b a b**):

„ *A fost odată ca-n povești,*

*A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată. “* (Mihai Eminescu – *Luceafărul*)

- Rimă îmbrățișată – când primul vers rimează cu al patrulea și al doilea cu al treilea (**a b b a**):

„ *Tot miroase via a tămâios și a coarnă,
Mustos a piersici coapte și crud a foi de nuc... Vezi, din zăvoi sitarii spre alte
veri se duc;
Ce vrea cu mine toamna pe dealuri de mă-ntoarnă? (Ion Pillat – *În vie*)*

Când versurile nu rimează, se numesc **versuri albe**.

Versurile lipsite de rimă, fără structură ritmică regulată, se numesc **versuri libere**.

RITMUL constă în succesiunea regulată și armonioasă a silabelor accentuate și neaccentuate dintr-un vers.

PICIORUL METRIC (METRUL) este unitatea ritmică alcătuită dintr-un număr constant de silabe accentuate și neaccentuate care se repetă într-un vers.

Printre picioarele metrice sunt:

- **Troheul** – picior bisilabic, în care prima silabă este accentuată și a doua este neaccentuată.
- **Iambul** – picior bisilabic, în care prima silabă este neaccentuată și a doua este accentuată.
- **Amfibrahul** – picior trisilabic, în care prima silabă și a treia sunt neaccentuate iar a doua silabă este accentuată.

În funcție de tipul de picior metric, ritmul poate fi:

- **Ritm trohaic** – alcătuit dintr-o succesiune de trohei
- **Ritm iambic** – alcătuit dintr-o succesiune de iambi
- **Ritm amfibrahic** – alcătuit dintr-o succesiune de amfibrahi. CEZURA – pauza ce se face în interiorul versului.

FIGURILE DE STIL

Figura de stil este un procedeu utilizat pentru a crește expresivitatea unui text, care nu definește, ci sugerează, pentru că lumea prezentată este imaginară.

PERSONIFICAREA este figura de stil prin care se atribuie însuși omenești unor ființe necuvântătoare, unor lucruri, unor fenomene ale naturii.

„ Primăvară, mama noastră,
Suflă bruma de pe coastă. “ (Folclor)

„ Din văzduh cumplită iarnă **cerne** norii de zăpadă... “
(Vasile Alecsandri – Iarna)

„ Singuratice izvoare **fac** cu valurile larmă... “
(Mihai Eminescu – Călin (file din poveste))

COMPARAȚIA este figura de stil cu ajutorul căreia se exprimă un raport de asemănare între două obiecte, persoane sau acțiuni, cu scopul de a evidenția sau de a evoca unul dintre termeni.

„ Soarele rotund și palid se prevede printre nori
Ca un vis de tinerețe printre anii trecători. “
(Vasile Alecsandri – Iarna)

„ Pe un deal răsare luna, **ca o vatră** de jărat. “
(Mihai Eminescu – Călin (file din poveste))

„ Frumos e câmpul ce se-ntinde **ca și o mare de verdeață**... “
(Alexandru Macedonski – Pădurea)

„ ... că-s plin de noroc **ca broasca de pâr** ... “
(Ion Creangă – Amintiri din copilărie)

ENUMERAȚIA este figura de stil care constă într-o înșiruire de termeni de același fel sau cu sensuri apropiate, făcută cu scopul de a evidenția ideea exprimată.

„ Să strecor pe un fir de ață
Micșorata, subțirica și nepipăita viață. ” (Tudor Arghezi – Cuvânt)

„ ... erau **stigleți** cu pete de sânge, **pițigo**i rotunzi cu pene cenușii și negre, **cintezi** cu
piepturile cărămizii. ” (Mihail Sadoveanu – În pădurea Pietrișorului)

„ **Grăsuț, curat, atrăgător,**
În fracul lui strălucitor
Așa era Apolodor ” (Gellu Naum – Cărțile cu Apolodor)

REPETIȚIA este figura de stil care constă în reluarea de două sau de mai multe ori a aceluiași sunet, cuvânt, grup de cuvinte sau a aceleiași relații sintactice.

Repetiția, în funcție de nivelul limbii la care se întâlnește, este:

- fonetică
- lexicală
- gramaticală

REPETIȚIA FONETICĂ

ALITERAȚIA constă în repetarea unei consoane.

„ Și-n creasta coifului înalt Prin
vulturi vântul viu vuia,
Vreun prinț mai tânăr când trecea... ” (George Coșbuc – Nunta Zamfirei)

„ **Lacul** codrilor **albastru**
Nuferi galbeni îl încarcă... ” (Mihai Eminescu – Lacul)

„ Am discutat **multe și mărunte**. ”

ASONANȚA constă în repetarea vocalei accentuate în două sau mai multe cuvinte.

„ Apele **plâng** clar izvorând în **fântâne**... ” (Mihai Eminescu – Sara pe deal)

„ Las să vie cât de **mulți**,
Să ai cu cin să te **lupți**. ” (Pinteza Viteazul)

„ Se plimbă ca **vodă** prin **lobodă**. ”

REPETIȚIA LEXICALĂ

„ Și **plutești, plutești, plutești**,
Printre alge, printre
pești și înoți, înoți,
înoți,
Până simți că nu mai poți ” (Gellu Naum – Cărțile cu Apolodor)

„ O furnică **mică, mică,**
Dar înfiptă, vasăzică... ” (Tudor Arghezi – O furnică)

„ **Stăpâne, stăpâne,**
Îți cheamă ș-un câne... ” (Miorița) Vrea **totul**, știe **totul**, poate

totul.

EPITETUL este figura de stil care constă în determinarea unui substantiv sau a unui verb printr-un adjectiv sau adverb, evidențiind însușiri deosebite ale obiectului sau ale acțiunii.

Epitetul ornant:

„S-a dus zăpada **albă** de pe întinsul țării... ” (Vasile Alecsandri – Sfârșitul iernei...)

„Dumbrava cea verde pe mal

Se-oglină în **umedul** val... ” (Mihai Eminescu – Frumoasă-i...)

Epitete ale substantivului:

„... se ridică departe într-un pisc **prăpăstios**, în vârful căruia săgeata spre cer un brad
vechi, care vestea cel întâi, printr-un șuiet **adânc**, sosirea vânturilor. ”
(Mihail Sadoveanu – În pădurea Pietrișorului)

Epitete ale verbului:

„... îmi pare

că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul

din care **tainic** curge noaptea peste văi... ” (Lucian Blaga – Izvorul nopții)

Epitet simplu:

„... or să-mi crească aripi **ascuțite** până la nori... ”

(Lucian Blaga – Izvorul nopții)

Epitet dublu:

„**Vesela, verde** câmpie acu-i tristă, vestezită... ”

(Vasile Alecsandri – Sfârșit de toamnă)

Epitet triplu:

„...răzbătea o chemare **nedeslușită, moale, stânsă**. ”

(Mihail Sadoveanu – În pădurea Pietrișorului)

Epitet în cumul:

„**Rece, fragilă, nouă, virgină**

Lumina duce omenirea-n poală. ” (Tudor Arghezi – Vânt de toamnă)

Epitetul se poate combina și cu alte figuri de stil, fiind:

●Epitet personificator:

„Lângă lacul care-n tremur **somnoros** și lin se bate, Vezi o masă mare-
ntinsă cu făclii prea luminate.”

(Mihai Eminescu – Călin (file din poveste))

●Epitet metaforic.

„În vremile **bătrâne**, cândva, nu se știe când, acest fel de pereți se aflau cu partea de din sus privind tocmai spre cer... ” (Ioan Slavici – Popa Tanda)

●Epitet hiperbolic:

„**Gigantică** poart-o cupolă pe frunte... ” (George Coșbuc – Pașa Hassan)

HIPERBOLA este figura de stil care constă într-o exagerare, prin mărirea sau micșorarea obiectului.

Hiperbola apare totdeauna combinată cu o altă figură de stil:

●Metaforă:

„Gigantică poart-o **cupolă** pe frunte,

Și vorba-i e **tunet**, răsufletul **ger**,

Iar barda din stânga-i ajunge la cer,

Și vodă-i **un munte**. ” (George Coșbuc – Pașa Hassan)

●Comparație:

„Crapii-n ele-s **cât berbecii**, în pomi,

piersici **cât dovlecii**, Pepenii de

zahăr roșu,

În grâu, spicul **cât cocoșul**... ” (Tudor Arghezi – Mamă Jară)

●Epitet:

„ O ! **tablou mareț, fantastic** !... Mii de stele argintii în **nemărginitul** templu
ard ca **vecinice** făclii. “

(Vasile Alecsandri – Mezul iernei)

ANTITEZA este figura de stil care constă în punerea în opoziție a două cuvinte, idei, imagini, personaje, situații menite să se reliefeze reciproc.

„ Nu știe de-i **vis**, ori **aieve-i...** “ (George Coșbuc – Pașa Hassan)

„ Ea **un înger** ce se roagă, El
un demon ce visează; Ea o
inimă de aur –
El **un suflet apostat**. “ (Mihai Eminescu)

METAFORA este figura de stil prin care se trece de la semnificația obișnuită a unui cuvânt sau a unei expresii la o altă semnificație, trecerea făcându-se pe baza unei com- parații subînțelese.

„ Ele sar în **bulgări fluizi** ... “ (Mihai Eminescu)

„ Soarele, **lacrima Domnului**, cade în mările somnului “ (Lucian Blaga)

„ Făcutul meu, Cuvântul
Paște-n munte
Imagini verzi sub norii toamnei grei. “
(Constanța Buzea – Făcutul meu, Cuvântul)

ALEGORIA este figura de stil care constă în prezentarea unei idei abstracte prin elemente concrete, substituind o imagine cu alta pe baza unor asemănări.

În *Miorița*, ideea abstractă a morții este înlocuită de imaginea concretă a unei nunți:
„ Să le spui curat
Că m-am
însurat
Cu-o mândră crăiasă,
A lumii mireasă... “ (Miorița)

INVERSIUNEA este figura de stil care constă în modificarea, în primul rând, a topicii propoziției și, în al doilea rând, mai rar, a frazei cu scopul de a scoate în evidență un cuvânt sau o propoziție.

„ **Lacul codrilor** albastru
Nuferi galbeni îl încarcă “ (Mihai Eminescu – Lacul)

„ Din văzduh **cumplita** iarnă cerne norii de zăpadă...”
(Vasile Alecsandri – Iarna)

INVOCAȚIA este o formulă de adresare către o persoană absentă sau imaginară, de la care nu se așteaptă un răspuns. Este situată, de obicei, la începutul operei și este realizată prin substantive în cazul vocativ. Este un procedeu specific stilului retoric.

„ **Frumoaso**,
ți-s ochii- așa de negri încât seara
când stau culcat cu capu-n poala ta... “ (Lucian Blaga – Izvorul nopții)

SIMBOLUL este figura de stil (procedeul artistic) care constă în utilizarea numelui unui obiect concret pentru a desemna un alt obiect sau, cel mai adesea, o idee abstractă. Simbolul este o imagine care revine cu insistență într-un text literar și care ocupă o poziție cheie, esențială pentru eroul liric sau epic, pentru conflict etc. .

„ Îmi pare
că ochii tăi, adâncii, **sunt izvorul**

din care tainic curge noaptea peste văi... ” (Lucian Blaga – Izvorul nopții)

OXIMORONUL este figura de stil care constă în asocierea neașteptată, cu efecte expresive surprinzătoare, a doi termeni contradictorii sau chiar cu semnificații opuse.

*„ Izvorul nopții – (...)
lumina mea. ” (Lucian Blaga – Izvorul nopții)*

CURENTE LITERARE

Perioada pașoptistă

M. Kogălniceanu în „ Introducțiune ” (Dacia literară) condamnă traduceri și încurajează literatura originală

- se urmărea sincronizarea literaturii române cu cea europeană
- prin crearea de literatură originală
- prin încetarea traducerilor
- surse de inspirație :
 - natura
 - istoria națională
 - tradițiile și obiceiurile noastre
- stilul romantic era amestecat cu cel clasic

Junimea

Junimea reprezintă cea mai importantă grupare literară din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Tudor Vianu apreciază că Junimea reunește cele mai mari personalități intelectuale ale vremii.

Fondatori: **Titu Maiorescu, Petru Carp, Th. Rosetti, Iacob Negruzzi, Vasile Pogor**

Direcțiile Junimii:

1. educarea publicului prin organizarea de prelecțiuni populare, conferințe cu public ținute de Maiorescu, Carp, V. Pogor pe diverse teme: elemente de viață ale popoarelor, filosofie, cărțile omenirii, învățământ, religie - aceste conferințe vor dura 17 ani, vor fi un deliciu al intelectualității ieșene (profesori, medici, avocați, studenți, magistrați)
2. lupta pentru unificarea limbii naționale
 - în 1860 Ion Ghica, în calitate de ministru, înlocuiește alfabetul chirilic cu cel latin
 - Titu Maiorescu trasează principii ale limbii în câteva din articolele sale.
 - ortografia limbii trebuie să fie fonetică, fiecărei litere scrise să îi corespundă un sunet („Despre scrierea limbii române” - 1866)
 - îmbogățirea vocabularului să fie făcută prin cuvinte împrumutate din limbile romanice („Neologismele” - 1881)
 - să fie stopată stricarea limbii prin evitarea calcurilor lingvistice (traducerea fidelă a unor expresii din alte limbi), a inflației și bombasticismului verbal („Limba română în jurnalele din Austria” - 1868, „Beția de cuvinte” - 1873, „Oratori, retori și limbuți” - 1902)
3. promovarea literaturii naționale, susținută ideologic de Titu Maiorescu prin articolele sale ce pun în discuție probleme de estetică:
 - literatura conține atât formă (limbajul concret) cât și fond (sentimentele și pasiunile exprimate). Pericolul este acela de a avea forme prost întocmite însă lipsite de adevăr și valoare.
 - arta (deci și literatura) are o funcție morală, educativă, producând un sentiment de înălțare și purificare asupra cititorului.
 - tineri scriitori au fost depistați și publicați pe paginile „Convorbirilor literare”. Aceștia erau judecați critic după principii estetice, de valoare și adevăr.

Sburătorul

Perioada interbelică este cea mai prolifică din punct de vedere literar din literatura noastră. Nicolae Manolescu o numește epoca marilor scriitori (Sadoveanu, Rebreanu, Pillat, Camil Petrescu, Ion Barbu, George Călinescu, V. Voiculescu, Ionel Teodoreanu, Hortensia Papadat Bengescu etc.). „Sburătorul” este o publicație de prim rang dintre cele două războaie, apărând între 1919-1927 sub diferite formate. Directorul ei este Eugen Lovinescu, Liviu Rebreanu- secretar de redacție.

Concepte și idei susținute:

- sincronismul (literaturii române cu cea europeană) susținut în „Istoria civilizației române moderne”
 - aspirația spre o artă modernă românească la nivelul celei europene
 - aceasta era necesară pentru că formele sămănătorite și tradiționaliste erau deja perimate
 - este o teorie a trăirii în același spațiu sufletesc cu celelalte popoare
- legea imitației va sta la baza progresului civilizației române
 - potrivit acestei concepții, o societate înapoiată suportă o influență pozitivă din partea uneia avansate
 - împrumutând formele se creează contextul îmbogățirii fondului (idee opusă concepției formelor fără fond a lui Titu Maiorescu)

- imitația nu va inhiba spiritul nostru național care nu este negat de către Lovinescu planul fiind să se adopte mai întâi niște forme ale civilizației superioare și apoi să se creeze un fond propriu, original.

Trăsături:

- trecerea de la o literatură cu specific rural la una cu specific urban
- intelectualizarea poeziei și a prozei
- cultivarea romanului obiectiv
- cultivarea romanului analitic și psihologic

Clasicismul

- accentul pus pe raționalitate (chiar și în artă) în dauna pasiunii
- cultivă legile armoniei, echilibrului, simetriei
- personajele sunt construite ca eroi ideali, funcționând ca modele pentru societate
- ele sunt animate de principii morale ferme (cinste, prietenie, adevăr, patriotism etc.)
- sunt strâns legate de stat, datorită cetățenească fiind mai presus de sentimentele personale
- puritatea genurilor și a speciilor (neamestecul lor)
- speciile utilizate (imn, odă, poem epic, tragedie) erau socotite specii superioare ale literaturii dar și poezii cu formă fixă (sonet, rondel, glosă etc.)
- în tragedie (specie dramatică specifică perioadei antice) se respectă regula celor trei unități: (timp- 24 h, spațiu – decor unic, acțiune – un singur conflict)
- stilul este caracterizat de simplitate și veridicitate
- are în prim planul reflectării aristocrația ca și clasă socială

Romantismul

- romanticii își propuneau ca surse de inspirație realitățile naționale (elemente patriotice, dorința de unitate națională), tradițiile folclorice, istoria, legendele și miturile îndepărtate (vezi îndemnul lui Kogălniceanu pentru scriitorii pașoptiști în „Dacia literară”)
- primează sentimentul, sensibilitatea umană asupra rațiunii
- există o strânsă legătură între individ și natură
- absolută libertate de creație, încercarea de a elibera actul creației de orice convenții sau canoane clasice. De aici apare și amestecul speciilor, o trăsătură a literaturii romantice.
- cultul eului, exagerare a personalității, tema omului de geniu
- predilecția spre cosmic (motive astrale: stelele, luna soarele), spre exotic (insula), magic și fantastic, spre nocturn (motivul visului, al somnului), spre acvatic (ape, izvoare, mare, fântână etc.)
- folosirea altor motive specifice : demoniacul, mortul viu, copacul sacru, floarea albastră, ruinele
- procedeu compozițional specific: antiteza
- personaje romantice: geniul, demonul, îngerul, sentimentalul, visătorul, răzvrătitul, însetatul după absolut. În general, romantismul surprinde personaje din toate mediile sociale. Intenția este să se creeze personaje excepționale în împrejurări excepționale.
- stări specifice:
 - frenezia – beția sufletească
 - melancolia – tristețe + plăcere

Simbolismul

- spirit neromantic, rupt de sentimental
- viziune: corespondența, legătura dintre lumea spirituală și cea materială (ex. plumb – greutate sufletească)
- sinestezia: amestec de senzații diferite (vizuale, auditive, olfactive)
- folosirea sugestiei (stările nu sunt numite direct, sunt sugerate)
- folosirea simbolurilor –
- stări sufletești sugerate: nevroza, spleenul (dezgust), disperarea, apăsarea sufletească, oboseala psihică, spaima, dezolarea
- cromatică
- olfactivul accentuat
- muzicalitatea:
 - instrumente
 - muzicalitatea versurilor (refrene)
- motive: orașul sufocant, dezintegrarea materiei, descompunerea, natură apocaliptică

Modernismul

Poezia modernă se caracterizează prin:

- ermetism (limbaj încifrat)
- ambiguitate a exprimării

- utilizarea limbajului neologic și tehnic
- sintaxă contorsionată a propoziției și a frazei
- elitism
- sinceritate, coborârea poeziei în realitatea concretă, apropierea ei de contingent
- fragmentarism (discontinuitate – la nivelul expresiei și limbajului)
- se face apel la funcția simbolică a limbajului, apar simboluri personale
- noutatea metaforei
- înnoiri prozodice: vers liber, măsură variabilă, îngambament
- îmbinarea în imagini a concretului cu abstractul

În proză modernismul se manifestă prin:

- negarea tradiției, contestarea, refuzul trecutului
- punerea accentului pe discontinuitatea eului și realității
- crearea romanului obiectiv și a romanului de analiza psihologică
- promovează intelectualismul, descrierea mediului citadin, urban, construcția personajului intelectual în opoziție cu țăranul

Realismul

- teme sociale: parvenitismul, avariția, imoralitatea, singuratarea etc.
- perspectivă obiectivă, narator omniscient și omniprezent
- ton impersonal, neutru
- personajele întrupează mai multe categorii sociale, complex caracterizate (țăranul, aristocratul etc.) și reprezintă tipuri umane – dominate de o trăsătură principală de caracter (lacomul, avarul etc.)
- se utilizează tehnica detaliului pentru o redare cât mai fidelă a mediului
- se realizează o strânsă legătură între mediu și personaj
- prezentarea moravurilor unei epoci
- prin realizarea unor fresce ale epocilor, operele devin monografii ale lumii prezentate
- romanul poate avea o geneză reprezentată de fapte reale
- elemente reale de cronotop (locuri care există în realitate)

Tradiționalismul

- apără tradiția
- valorile vechi sunt purtătoare de semnificație
- respingerea oricăror tendințe de modernizare ce degradează tradiționalul
- simpatie exagerată pentru țăran
- teme: rurală (satul)
- religia
- credințe străvechi
- fluxul de arhaisme
- modalitatea artistică este evocarea, valorificarea trecutului

Neomodernismul

- se manifestă în perioada 1960-1980
- se produce o revigorare a poeziei:
 - expresii metaforice
 - reflecții filosofice
 - ironie
 - intelectualism
 - ambiguitatea limbajului
 - imagini excentrice
 - senzorialul accentuat
 - concretizarea abstractului (avem ca exemplu sentimentul iubirii concretizat în imaginea unei leoaice la N. Stănescu)
- reprezentanți: N. Stănescu, Marin Sorescu, Leonid Dimov, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Șt. A. Doinaș, Geo Dumitrescu

Postmodernismul

- 1980-prezent
- deschiderea poeziei către real, cotidian, poezia care coboară în stradă totul a fost spus deja, nu mai este nimic nou => se reia totul în mod ironic, critic, ludic (în joacă)
- tradiția este și ea recuperată ironic
- biografism

- livresc (inspirat din alte cărți)
- cotidian – viața reală
- joc de cuvinte, efecte lexicale
- intertextualitatea, metatextualitatea (colaj, motto, parodie, parafrază)
- desolemnizează poezia
- distrugere și refacere cu ironie
- ironie acidă, sarcasm
- relativizarea valorilor
- repr. Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, Al. Mușina, Caius Dobrescu, Traian Coșovei, Andrei Boiu, Mariana Marin

MIJLOACE DE CARACTERIZARE A PERSONAJELOR

- directă (care apare în text)
 - făcută de narator
 - autocaracterizare
 - făcută de alte personaje
- indirectă -care reiese din fapte, comportament, imagine, mediu,

PROCEDEE ARTISTICE/ EXPRESIVE

- imagini artistice (auditive, vizuale, olfactive, tactile, dinamice/ motorii, cromatice)
- figuri de stil
- unele semne de punctuație și ortografie
- unele părți de vorbire (substantive în vocativ, verbe la imperativ, interjecții etc.)
- elemente de versificație (ingambament etc.)

GENURILE LITERARE

Genul epic

- gândurile, ideile autorului transmise indirect prin:
- personaje și acțiune
- mod de expunere: narațiune, dialog, descriere
- sunt indicatori de spațiu, timp
- prezența naratorului (vocea autorului)

Genul liric

- gândurile, ideile transmise direct
- nu există personaje și acțiune
- prezența eului liric (subiectiv – pers. I, obiectiv – pers. a III-a)
- mod de expunere: descrierea, monologul liric
- organizarea textului în versuri și strofe
- prezența elementelor de prozodie (ritm, rimă, măsură)

Genul dramatic

- gândurile, ideile autorului sunt transmise indirect
- prezența personajelor
- mod de expunere: monologul dramatic, dialogul
- prezența indicațiilor scenice (didascalii)
- există indicatori de timp și spațiu
- textul este structurat în acte, scene și tablouri

ROLUL INDICAȚIILOR SCENICE

- arată apartenența la genul dramatic
- ajută actorii în jocul pe scenă
- ajută regizorii în punerea în scenă a piesei
- caracterizează personaje

MODURI DE EXPUNERE

Narațiunea- un mod principal de expunere în opere epice

Caracteristici:

- există povestitor, personaje și acțiune
- relatează fapte și întâmplări
- există un subiect (cu momentele subiectului)
- acțiunea e plasată într-un context spațio-temporal
- există conflicte care pun în mișcare acțiunea
- acțiunea este redată prin predominanța verbelor
- narațiunea alternează cu descrierea și dialogul.
- relatarea se poate face la persoana I (narator subiectiv) sau la persoana a III-a (narator obiectiv).

Descrierea

Ea poate fi:

- de tip tablou (descrierea unei furtuni, unui lac, unui anotimp etc.);
- de tip portret (enumerarea trăsăturilor fizice sau/și morale ale unei persoane).

Caracteristici:

- frecvența substantivelor, a adjectivelor, cu accent pe verbe statice la modul indicativ, timpul prezent sau imperfect.
- prezența imaginilor artistice și a figurilor de stil
- sunt prezentate trăsăturile caracteristice ale unui obiect, ale unui colț din natură etc.
- prezența cadrului temporal și spațial: ex.un decor interior, un peisaj, un anotimp etc.
- atmosfera generală poate fi de liniște, freamăt, veselie etc.
- prezența unui câmp lexical dominant
- poate apărea împletită cu narațiunea, dialogul sau monologul;

Dialogul

- marcă a genului dramatic, prezent însă și în genul epic
- există minimum două personaje care participă la dialog
- formal este marcat de linie de dialog sau de ghilimele
- există un subiect de discuție, prin dialog, se comunica, în modul cel mai direct cu putinta, idei, informații, opinii, explicații
- dialogul dinamizează narațiunea, o face mai vie și mai sugestivă
- dialogul marchează diverse valori expresive: sentimente, atitudini, întreruperi, ezitări ale personajelor
- dialogul este și o sursă a comicului prin contrastul dintre ceea ce declară și ceea ce gândește personajul în realitate
- dialogul este mijloc de caracterizare indirectă a personajelor

Monologul

Tipuri de monolog literar: epic, liric, dramatic.

Se poate vorbi și de un **monolog interior**, când un personaj vorbește în gând (cu sine) și de un **monolog teatral**, când un personaj vorbește singur, pe scenă, în fața spectatorilor.

- nu are replici și nici destinatar.
- se desfășoară în situații restrânse.
- are dimensiuni variate.
- sunt specifice exclamațiile.
- este specific operelor literare.
- poate lua forma unei confesiuni sau unei povestiri
- are un caracter personal, intim
- este marcat formal prin ghilimele

- vorbirea se face la persoana I

EXPRESIVITATEA VERBULUI

Verbul. Rolul de predicat face ca verbul să fie partea de vorbire cea mai importantă în cadrul comunicării.

Exprimă:

- acțiuni reale – **indicativul** (merge; trecea; văzuse etc.)
- acțiuni realizabile, posibile – **conjunctivul** (să arate etc.)
- acțiuni dorite – **condițional-optativul** (aș începe etc.)
- acțiuni privite ca îndemn, rugămintă etc. – **imperativul** (scrie! poftiți!)
- acțiuni în desfășurare, continuitatea – **gerunziul** (urmând etc.)
- numele acțiunii – **infinitivul, supinul** (a ști, de știut etc.)
- planuri, dorințe, idealuri - **timpul viitor**
- **perfectul simplu și imperfectul** sunt timpuri narrative

Valori stilistice ale timpurilor verbale

PREZENTUL

- presupune o acțiune continuă, fără perspectiva încheierii;
- trasează axa temporală a desfășurării acțiunii până la infinit;
- imprimă un ritm vioi acțiunii și o dinamizează;
- dă impresia că acțiunea se desfășoară sub ochii receptorului, creând impresia de autenticitate și exactitate;
- are puterea de a reînvia faptele trăite de narator;
- prezentul liric exprimă intensitatea trăirii într-o durată concentrată, valorizează clipa prezentului, în contrast cu trecutul sau cu viitorul;

IMPERFECTUL

- timpul propriu literaturii de amintiri, al aceluia care înfățișează o succesiune de evenimente ale trecutului;
- arată o acțiune neterminată în trecut, simultaneitatea, permanența;
- exprimă durata acțiunii, a trecerii timpului, a insistenței;
- este un timp al narativității subiective, evocatoare;
- poate deschide o perspectivă dinspre trecut spre viitor;
- prelungeste durata acțiunii pe axa temporală la infinit;
- imperfectul narativ/ evocativ – timpul narațiunii este prelungit spre timpul istorisirii; instituie o perspectivă subiectivă;
- imperfectul descriptiv conferă descrierii un caracter dinamic în opoziție cu decupajul static determinat de utilizarea prezentului;

PERFECTUL SIMPLU

1. NARATIV :

- situează evenimentul într-un trecut recent;
- arată caracterul punctual al acțiunii;
- relievează derularea rapidă a evenimentelor ori valoarea momentană a unei stări;
- situarea în finalul textului în care predomină alt timp(impf. sau prez.) produce o schimbare de ritm narativ având rolul de accelerare bruscă a relatării;
- este un timp specific scrierilor istorice;
- sensibilizează desfășurarea, succesiunea acțiunilor;

2. DESCRIPTIV :

- presupune o deviere expresivă de la caracterul prin excelență narativ al acțiunii;
- oferă vivacitate imaginilor.

PERFECTUL COMPUS

- înscrie evenimentele narate într-o durată trecută;

- poate avea rol de evocare, marcat de indicii subiectivității;
- delimitează planul naratorului de planul personajelor;
- folosit în finalul textului în contrast cu alte timpuri poate avea rol rezumativ;
- poate da impresia că apropierea acțiunii de momentul vorbirii, ceea ce mărește emoția;
- creează impresia unei afectivități mai puternice, mai pronunțate;
- prin înlănțuirea verbelor la pf. compus se creează iluzia unei derulări cinematografice, rapide, dinamice, fără oprire;
- evidențiază alternarea planurilor real cu cel al dorinței; se creează impresia unui joc al destinului.

VIITORUL

- formele culte, literare sugerează siguranța sau o condiționare a intenției;
- este timpul perspectivei;
- lărgeste orizontul în plan spațial și temporal;
- sunt expresive îndeosebi formele populare, familiare care sugerează oralitatea;
- arată durată ideală, a creației, a artei;
- artistic, aceste verbe încheie o experiență de cunoaștere, cea a timpului trăit, iar cu ele se începe o nouă aventură cognitivă, aceea a unui timp al ficțiunii artistice.

SEMNELE DE PUNCTUAȚIE

Punctul marchează o pauză mai mare decât virgula și finalul unei propoziții enunțative.

Semnul exclamării marchează finalul unei propoziții exclamative ± retorice.

Semnul întrebării marchează finalul unei propoziții interogative ± retorice.

Linia de dialog marchează introducerea replicii unui personaj.

Două puncte:

- O explicație
- O enumerație
- O definiție
- O replica unui personaj
- O apozitie.

Punctul și virgula(;) : o pauză mai mare decât virgula și mai mică decât punctul.

Virgula / linia de pauză / punctele de suspensie:

- pentru a separa termenii
- pentru a marca un raport de juxtapunere între mai multe propoziții de același fel.
- pentru a suplini predicatul subînțeles al propoziției: Eu mănânc mere și tu, pere.
- se pune obligatoriu virgulă: înainte de conjuncțiile **ci, dar, iar, însă, deoarece, fiindcă, pentru că, întrucât, deși, cu toate că, măcar că.**
- pentru izolarea unei apozitii: Ion, prietenul meu,...
- pentru izolarea unei interjecții de restul enunțului.
- pentru antepunerea unei propoziții subordonate față de regenta ei.
- pentru antepunerea unui complement/atribut care în mod normal succede termenului regent.
- pentru a suplini o conjuncție subordonatoare: ai carte, ai parte.
- pentru izolarea unei propoziții incidente/separarea vorbirii directe de cea indirectă
- pentru izolarea unui substantiv și/sau adjectiv în cazul vocativ

Ghilimelele pentru:

- a marca prezența stilului indirect liber, fiind astfel inserate replicile/gândurile unui personaj în cadrul vorbirii indirecte/ replica unui personaj în chiar monologul său, acesta vorbind cu sine
- a puncta caracterul peiorativ, ironia emițătorului la adresa....
- a insera un citat aparținând unui alt text, validându-se astfel ca tehnică intertextualitatea.
- a enunța o poreclă/ un supranume al personajului

Punctele de suspensie/ linia de pauza marchează o pauză mai îndelungată decât punctul, ele întrerupând discursul pentru:

- a impune un moment de răgaz contemplativ lectorului (dacă este o descriere)
- a sugera o punctare obsedantă a unei senzații de disconfort(dacă este o descriere în stil bacovian)
- a marca un moment de contemplație în care scufundat emițătorul datorită frumuseții aspectelor prezentate(dacă este o descriere)

- a suplini niște cuvinte pe care emițătorul nu mai este nevoie să le enunțe, deoarece mintea receptorului le poate recupera singură (dacă enunțul nu este complet, adică nu este suficient semantic)
- a pregăti introducerea unui element surpriză (dacă urmează ceva la care nu te așteptai)
- a puncta ideea de continuitate, de permanență
- a sugera febrilitatea/lentoarea cu care se desfășoară fenomenele supuse interpretării /se contemplă../se trăiește un sentiment...(dacă sunt înșiruite predicate)
- a puncta implicarea afectivă a eului liric/ personajului, sentimentul de... fiind clar sugerat(dacă sunt verbe la persoana I)
- a puncta echivocul (dacă se înțelege cu totul altceva decât ce scrie)
- a puncta ritmul sacadat al operei
- a puncta șocul resimțit de personaj
- a puncta o opoziție între x și y
- a fi o prelungire a cuvintelor în cadrul sistemului de gesteme sau de mimeme, ele suplinind gestul familiar vorbirii(dacă impune la nivel imaginativ un gest)
- a puncta ezitarea/incertitudinea

EXPLICATIA TITLULUI

I. Definitie:

Titlul este un element paratextual (care însoțește textul) format dintr-un cuvânt/ sau mai multe, o expresie sau un enunț, care denumește textul (dă numele textului) și sintetizează sugestiv conținutul acestuia.

II. Ce sugerează/arată titlul:

- un sentiment dominant
- anotimpul descris
- locul/ timpul
- cadrul natural / un colț de natură
- stare poetică
- atmosfera
- tema/motivul
- personajul/ trăsătură a personajului
- un obiect simbolic
- intenția autorului
- negație/exclamație/ interjecție
- eveniment istoric
- special iterară etc.

III. Tipuri de titlu:

1. TITLU SINTETIC

(format dintr-un cuvânt): „Lacul”, „Iarna”, „Iona”, „Baltagul”.

2. TITLU ANALITIC

(format din mai multe cuvinte): „Emotie de toamna”, „Povestea lui Harap Alb”, „Enigma Otiliei”.

Titlul poate să aibă:

a. valoare denotativă

(sens propriu, obisnuit, ușor de găsit în text) poate arăta anotimpul, momentul zilei, personajul, locul sau timpul etc. („Iona”, „Vara” etc)

a. valoare conotativă

(sens figurat, neobisnuit, metaforic, mai greu de explicat) poate fi o metaforă, un epitet neobisnuit, o expresie, un proverb, tema poeziei sau un motiv poetic etc. („Izvorul nopții” - metaforă pentru ochii iubitei), „Emotie de toamnă” - metaforă ce arată teama de a se despărți de iubită),

- Titlul are și o **Valoare Morfologică (parte de vorbire)**

„Inger și demon” - două substantive comune antonimice în caz Nominativ și o conjuncție coordonatoare simplă

„Nu mă înțelegi” - verb predicativ, la forma negativă, la persoana a II-a, singular, având timpul prezent și pronumele personal de persoana I „mă”, forma scurtă de la cazul Acuzativ.

SE EXPLICA ȘI SEMNELE DE PUNCTUAȚIE CARE ÎNSOȚESC TEXTUL!

Formulări să folosim în **introducerea** sau **încheierea** compunerii despre semnificația titlului:

- titlul este un element care anticipează mesajul sau sentimentele (un univers afectiv)
- titlul este o importantă cheie de lectură spre descifrarea mesajului unui text
- titlul este o "poartă de intrare/acces" în universul imaginar/fictional/creat/inventat al poeziei
- titlul este o sinteză/generalizare a coninutului de idei al poeziei
- titlul a constituit cheia cu care am putut pătrunde și cele mai tainice înțelesuri ale operei
- titlul este un element sugestiv și sintetizator care orientează lectura cititorului, creând un orizont de așteptare
- titlul captează atenția cititorului de la început, anticipând mesajul textului
- titlul este un element care captează cititorul în lumea lecturii și a ficțiunii
- titlul redă/arată alegerea autorului, adică viziunea lui subiectivă cu privire la esența conținutului creației și a mesajului
- titlul este un element anticipativ al mesajului textului, care confirmă sau infirmă orizontul de așteptare al cititorului
- titlul este o invitație la lectură, o chemare spre a porni într-o călătorie plină de frumusețe, de inedit, în lumea acestei creații literare, plină de idei și de sentimente

Legătura între titlu și text:

- se află în strânsă legătură/corelație/concordanță cu mesajul poetic, indicând tema poeziei și motivele centrale
- este foarte sugestiv, fiind în strânsă legătură cu întreg conținutul poeziei
- prezintă/anticipează/prefigurează temele, motivele, sentimentele și ideile poetice ale textului propus
- are o legătură indiscutabilă cu mesajul și conținutul textului
- este într-o strânsă legătură cu semnificațiile profunde ale textului dat
- este în strânsă legătură cu tematica acestei opere, dar și cu anumite aspecte ale conținutului/mesajului

Testament

I. Poezia „Testament” de Tudor Arghezi face parte din seria **artelor poetice moderne** ale literaturii române din perioada interbelică. Poezia este așezată în fruntea primului volum argehian, *„Cuvinte potrivite”* (1927). Tudor Arghezi este un înnoitor al limbajului poetic, prin încălcarea convențiilor și a regulilor. Particularități ale modernismului în poezia lui sunt: **estetica urâtului** — *„Din bube, mușegaiuri și noroi”*; **limbajul șocant**, cu **neașteptate asocieri lexicale și semantice** (termeni argotici, religioși, arhaisme, neologisme, expresii populare) și **înnoirile prozodice**.

„Testament” este o **artă-poetică**, deoarece autorul își **exprimă propriile convingeri** despre arta literară, despre menirea literaturii, despre rolul artistului în societate. Este o artă poetică modernă, pentru că în cadrul ei apare o problematică specifică liricii moderne: transfigurarea socialului în estetic, estetica urâtului, raportul dintre inspirație și tehnica poetică. O altă caracteristică este interesul poetilor de a **reflecta asupra creației lor**, de a-și sintetiza concepția artistică și de a o transmite cititorilor, astfel că fiecare volum este deschis de o artă poetică.

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

Textul poetic este conceput ca un monolog adresat de tată unui fiu spiritual căruia îi este lăsată drept unică moștenire *„cartea”*, metonimie care sugerează opera literară. Cele două ipostaze lirice sunt desemnate de pronumele eu (tatăl spiritual, poetul) și tu (*„fiul, cititorul, urmașii*), iar în finalul poeziei, de metonimiile *„robul”* — *„Domnul”*. Lirismul subiectiv se justifică prin atitudinea poetică transmisă în mod direct și, la nivelul expresiei, prin mărcile eului liric: pronume și verbe de persoana I singular (*„eu am ivit”, „am preschimbat”*), adjective posesive (*„cartea mea”*), care se referă la eul liric, dar și pronume și verbe de persoana a II-a singular (*„te”, „tine”, „urci”*) sau substantive în vocativ (*„fiule”*), care desemnează interlocutorul imaginar.

Arta poetică *„Testament”* ilustrează **viziunea** lui Arghezi **asupra lumii**, atitudinea sa de poet responsabil în fața urmașilor cititori, responsabil pentru mesajul și valoarea estetică a operei sale. Este un poet angajat social, care își transfigurează în artă suferințele, apelând la estetica urâtului: *„Din bube, mușegaiuri și noroi/lscat-am frumuseți și prețuri noi”*. Creatorul se proiectează în ipostaza poetului meșteșugar, *„șlefuitor de cuvinte”*: *„Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/Eu am ivit cuvinte potrivite”*.

Poezia sa este o *„carte”*, adică un bun spiritual prin care scriitorul contribuie la emanciparea neamului său.

III. Titlul poeziei are două sensuri: unul **denotativ** și altul **conotativ**. În sens propriu, denotativ, cuvântul-titlu desemnează un act juridic prin care o persoană își exprimă dorințele ce urmează a-i fi îndeplinite după moarte, cu privire la transmiterea averii sale. De aici derivă sensul figurat, conotativ al titlului: creația argehiană, *„cartea”*, este o moștenire spirituală lăsată de poet urmașilor.

Organizarea ideilor poetice se face în jurul **motivului central**, metafora *„carte”*, cu sensul de bun spiritual care asigură legătura dintre generații și oferă urmașilor o identitate, fiind *„hrisovul cel dintai”*. Ca element de recurență, cuvântul *„carte”* are o bogată serie sinonimică în text: *„testament, „hrisov”, „cuvinte potrivite”, „slova de foc și slova făurită”*. Textul poetic este structurat în **cinci strofe** cu **număr inegal de versuri**, grupate în **trei secvențe poetice**. Prima secvență (strofele I, II) sugerează legătura dintre generații: străbuni, poet și cititori-urmasi. Secvența a doua (strofele III, IV) redă rolul etic, estetic și social al poeziei. A treia secvență poetică (ultima strofă) reprezintă contopirea dintre har și trudă în poezie. Simetria textului este dată de plasarea cuvântului-cheie *„carte”* și a sinonimelor sale în cele trei secvențe poetice.

Incipitul, conceput ca o adresare directă a eului liric către un fiu spiritual (*„Nu-ți voi lăsa drept bunuri după moarte/Decat...”*), evidențiază sensul titlului, ideea **moștenirii spirituale**, *„un nume adunat pe-o carte”*.

În prima strofă, secvența *„și gropi adânci/Suite de bătrânii mei pe brânci”* sugerează **drumul** dificil al **cunoașterii** și al acumulărilor străbătut de înaintași. În versul *„Cartea mea-i, fiule, o treaptă”*, formula de adresare *„fiule”* desemnează un potențial cititor, poetul identificându-se, în mod simbolic, cu un tată. Cartea este *„o treaptă”* în desăvârșirea cunoașterii.

În strofa a doua, *„cartea”*, creația elaborată cu trudă de poet, este numită **metaforic** *„hrisovul vostru cel dintai”*, cartea de căpătâi a urmașilor.

Ideea centrală din cea de-a treia strofă este paralelismul și suprapunerea cu **lumea obiectuală**. Astfel, *„sapa”*, unealtă folosită pentru a lucra pământul, devine *„condei”*, unealtă de scris, iar *„brazda”* devine *„călimara”*, munca poetului fiind diferită ca material întrebuințat de a înaintașilor lui țărani. Poetul este un nascocitor și un meșteșugar de cuvinte, care transformă *„graiul lor cu-ndemnuri pentru vite”* în *„cuvinte potrivite”*, metaforă ce desemnează poezia ca meșteșug. În viziunea lui Arghezi, prin artă, cuvintele se metamorfozează, păstrându-și însă forța expresivă, idee exprimată prin oximoronul din versurile: *„Veninul strans l-am preschimbat în miere,/Lăsând întreagă dulcea lui putere”*. Prin intermediul poeziei, **trecutul se sacralizează**, devine îndreptar moral și **dobăndește veșnicie**: *„Am luat cenușa morților din vatră/și am facut-o Dumnezeu de piatră”*.

În strofa a patra apare ideea **transfigurării socialului în estetic**, prin faptul că durerea, revolta socială sunt concentrate în poezie, simbolizată prin metafora *„vioară”*: *„Durerea noastră surdă și amară/O gramăda pe-o singură vioară/Pe care ascultând-o a jucat/Stăpânul ca un tap injunghiat”*. Poetul angajat filtrează prin sufletul său suferințele poporului (*„durerea noastră”*) și le transpune artistic în poezia de revoltă socială, cu valoare justițiară.

La fel ca poetul francez Baudelaire, Arghezi consideră că orice aspect al realității, frumos/urat, sublim/grotesc, poate constitui material poetic: *„Din bube, mușegaiuri și noroi/lscat-am frumuseți și prețuri noi”*.

Ultima strofă evidențiază faptul că muza, arta contemplativă, *„Domnita”, „pierde”* în favoarea meșteșugului poetic: *„Intinsă leneșă pe canapea,/Domnita suferă în cartea mea”*. Poezia este atât rezultatul inspirației, al harului divin, sugerat de metafora *„slova de foc”*, cât și rezultatul meșteșugului, al trudei poetice, dedus din metafora *„slova faurită”*: *„Slova de foc și slova făurită/Imperechiate-n carte se mărită/Ca fierul cald imbrățișat în clește”*. Condiția poetului este redată în versul *„Robul a scris-o, Domnul o citește”*; artistul este un *„rob”*, un truditor al condeiului, iar de munca lui se bucură fără efort cititorul — *„Domnul”*.

Figurile de stil și imaginile artistice sunt puse în relație cu o concepție nouă, modernă, privind poezia, resursele ei și misiunea poetului. Materialitatea imaginilor artistice se realizează prin fantezia metaforică, rezultând asocieri semantice surprinzătoare: **comparația** (*„Imperechiate-n carte se mărită/Ca fierul cald imbrățișat în clește”*), **epitetul rar** (*„seara răzvrătită”, „dulcea lui putere”, „torcand ușure”, „Dumnezeu de piatră”, „durerea... surdă și amară”*), **oximoronul** (*„Veninul strans l-am preschimbat în miere,/Lăsând întreagă dulcea lui putere”*).

Prozodia, imbinând tradiție și modernitate, este inedită: poezia cuprinde strofe **inegale** ca număr de versuri, cu **metrică (9 — 11 silabe)** și **ritm variabile**, în funcție de intensitatea sentimentelor și de ideile exprimate. Rima este **împerecheată**, ca în vechile convenții.

IV. În concluzie, Poezia „Testament” de Tudor Arghezi este o artă poetică de sinteză pentru orientările poeziei interbelice, tradiționalism și modernism. Pornind de la aspectele liricii tradiționale, oferă alternative poetice moderne într-o operă poetică originală

Ultima noapte de dragoste, intaia noapte de razboi

Camil Petrescu

Relatie

II. „*Eram insurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală*” este fraza prin care debutează cel de-al doilea cap. al romanului, „*Diagonalele unui testament*”, și prin care începe retrospectiva iubirii dintre Ștefan Gheorghidiu și Ela. Tânărul intelectual insetat de absolut, pe atunci student la Filosofie și lipsit de mijloace materiale deosebite, se căsătorește din dragoste cu Ela, studentă la Litere, orfană crescută de o mătușă. Ela, tânăra cochetă, considerată cea mai frum și cea mai pop studentă de la Universitate, este aceea care se îndrăgostește mai întâi de Ștefan.

Iubirea bărbatului, născută din admirație față de profunzimea sentimentelor Elei pentru el, dar și din orgoliu, devine obișnuiță, pentru a se transforma în cele din urmă în obsesie. Într-o primă fază, bărbatul trăiește iubirea la modul idealist, dragostea însemnând pentru el împlinirea totală.

III. Până la primirea moștenirii de la unchiul său, Tache, Ștefan Gheorghidiu trăiește izolat de realitatea înconjurătoare. Cuplul pe care tânărul îl formează cu Ela constituie pentru cei din jur un **model de iubire și fidelitate conjugală**. Primirea moștenirii, după scena memorabilă a **cinei de familie** din capitolul „*Diagonalele unui testament*”, declanșează **criza matrimonială** și marchează diferențele de percepție a lumii dintre cei doi îndrăgostiți. Pentru că Tache îi lasă cea mai mare parte din avere lui Ștefan, mama și surorile tânărului, precum și celălalt unchi, deputatul Nae, contestă testamentul. După Ștefan, Ela se dovedește **interesată de bani**, implicându-se în discuțiile despre moștenire și ripostează indignată atunci când simte că soțul ei e înșelat. Atitudinea Elei îl surprinde pe Ștefan, pentru că, așa după cum mărturisește, ar fi vrut ca Ela să fie „*mereu feminină, deasupra discuțiilor acestea vulgare, plâpândă și având nevoie să fie protejată, nu să intervină atât de energic interesată*.”

După ce lucrurile se clarifică, Ștefan cedând o parte din avere în favoarea familiei, „*gospodăria boemă*” de până atunci se transformă într-un **mariaj monden**. În opinia personajului narator, un om lucid, inteligent și conștient de propria-i valoare, Ela se dovedește frivolă și superficială, lăsându-se în voia tentațiilor mondene. Dintr-un orgoliu exagerat, el refuză să intre în competiție cu ceilalți, fiindcă i se pare sub demnitatea lui de intelectual să-și schimbe garderoba și să adopte comportamentul superficial al celor apreciați de Ela.

Excursia de la Odobești declanșează **ireversibil** criza matrimonială. Natură reflexivă și sensibilă, personajul suferă crezând că este înșelat. Mici incidente, fără importanță, privirile pe care Ela le schimbă cu domnul G. se amplifică în conștiința protagonistului. „*Toată suferinta asta monstruoasă imi venea din nimic*”, spuse Ștefan într-un moment de sinceritate. Nevoia de absolut îl determină să-și analizeze cu luciditate stările și să-și exagereze suferința. Ela apare ca o femeie infidelă, dar trădarea ei nu este evidentă, ci se constituie din intamplări pe care Ștefan le interpretează singur. Ela consideră că ea nu a înfăptuit nimic reproșabil, că nu s-a comportat altfel decât celelalte femei („*toate femeile fac la fel*”), îi răspunde ea soțului când acesta o acuză că i-a acordat prea multă atenție unui străin) și că „*sensibilitatea imposibilă*” a lui Ștefan este aceea care amplifică neînțelegerile dintre ei.

După excursia de la Odobești, iubirea ce părea până atunci indestructibilă începe să fie serios pusă la îndoială, mai ales de către Ștefan. Relația lor devine o **succesiune de separări și împăcări**.

După o despărțire **temporară**, soții se impacă. Urmează o altă despărțire, când Ștefan revine acasă pe neașteptate de la Azuga, unde era concentrat, și nu o găsește pe Ela, care își face apariția abia dimineața. Femeia părăsește locuința, iar peste câteva zile, soțul îi scrie, propunându-i un **divorț** amiabil. Chiar dacă unitatea cuplului este zdruncinată, iar Ștefan își pierde treptat încrederea în iubirea absolută și în femeia cu ajutorul căreia spera să-și reafirme **idealul**, împăcarea survine și de această dată, după ce Gheorghidiu descoperă un bilet răstăcit printre lucrurile Elei, **bilet** prin care verișoara lui, Anișoara, o invită pe Ela să petreacă noaptea la ea, tocmai la data la care el nu o găsisese acasă (cap. „*Intre oglinzi paralele*”).

Pe Valea Prahovei, unde aștepta intrarea RO în război, Gheorghidiu primește o scrisoare de la Ela prin care aceasta îl **chema urgent la Câmpulung**, unde se mutase pentru a fi mai aproape de el. Femeia vrea să-l convingă să treacă o sumă de bani pe numele ei pentru a fi asigurată din punct de vedere financiar în cazul morții lui pe front. Aflând ce-și dorește, Gheorghidiu e convins că ea plănuiește divorțul pentru a rămâne cu domnul G., pe care Ștefan îl întâlnește în oraș. Protagonistul crede că domnul G. nu se află întâmplător la Câmpulung și că a venit acolo pentru a fi alături de Ela.

Din cauza izbucnirii PRM, Ștefan nu mai are ocazia să se convingă dacă soția îl înșală sau nu. Rănit și spitalizat, Gheorghidiu hotărăște să se despartă de Ela și să-l lase „*tot trecutul*.”

Ultima noapte de dragoste, Întâia noapte de război

Camil Petrescu

Tema si Viziunea

I. Camil Petrescu ilustrează estetica autenticității în studiile teoretice (Noua structură și opera lui Marcel Proust, 1935) și în romanele sale („*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*”, 1930; „*Patul lui Procust*”, 1933).

Camil Petrescu teoretizează în literatura noastră romanul modern de tip proustian și respinge romanul de tip tradițional, considerând că prin relatarea naratorului omniscient se confundă „*o propunere de realitate*” cu realitatea însăși. Pentru a evita confuzia, Camil Petrescu formulează estetica autenticității în conferința din 1935, „*Noua structură și opera lui Marcel Proust*”: „*Sa nu descriu decat ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gandesc eu... [...] Eu nu pot vorbi onest decat la persoana întâi.*”

„*Ultima noapte de dragoste, Întâia noapte de război*” este un roman **modern, psihologic**, de tip **subiectiv**, care ilustrează afirmațiile pe care Camil Petrescu le va face mai târziu în conferința citată. Romanul are drept caracteristici: unicitatea perspectivei narative, timpul prezent și subiectiv, raportul dintre timpul cronologic și timpul psihologic, fluxul conștiinței, memoria afectivă (involuntară), naratiunea la persoana I, luciditatea (auto)analizei, anticalofilismul, dar și autenticitatea trăirii. Romanul aparține modernismului și prin spațial citadin, finalul deschis, care lasă loc interpretărilor; tipul personajului – intelectualul lucid, inadaptable superior.

Romanul este scris la **persoana întâi**, sub forma unei **confesiuni** a protagonistului, Gheorghidiu, care trăiește 2 experiențe fundamentale: iubirea și războiul. Relatarea la persoana I conferă caracter **subiectiv** textului și autenticitate. Romanul este alcătuit din **2 părți** și **13 capitole** cu titluri sugestive.

Textul narativ este structurat în 2 părți precizate în titlu, care indică **temele** romanului și, în același timp, cele două experiențe fundamentale de cunoaștere trăite de protagonist dragostea și războiul. Dacă prima parte reprezintă rememorarea iubirii matrimoniale eșuate dintre Ștefan Gheorghidiu și Ela, partea a doua, construită sub forma jurnalului de campanie al lui Gheorghidiu, urmărește experiența de pe front, în timpul PRM. Prima parte este în întregime fictională, în timp ce a doua valorifică jurnalul de campanie al autorului, ceea ce conferă autenticitate textului.

Romanul debutează printr-un artificiu compozițional: acțiunea primului capitol, „*La Piatra Craiului, în munte*”, este posterioară întâmplărilor relatate în restul „*Cărții I*”. Capitolul scoate în evidență cele două planuri temporale din discursul narativ: **timpul narării** (prezentul frontului) și **timpul narat** (trecutul poveștii de iubire). În primăvara lui 1916, în timpul unei concentrări pe Valea Prahovei, Gheorghidiu asistă la o discursie despre dragoste și fidelitate, pornind de la un fapt divers aflat din presă: un bărbat care și-a ucis sotia înfidelă a fost achitat la tribunal. Această discuție declanșează memoria afectivă a protagonistului, trezindu-i amintirile legate de cei doi ani și jumătate de căsnicie cu Ela.

Intocmai ca la Proust, un eveniment exterior (discuția ofiterilor) declanșează rememorarea unor întâmplări sau stări din trecut, dar spre deosebire de Proust, care povestește evenimentele în mod spontan, în roman evenimentele din trecut sunt **ordonate cronologic și analizate în mod lucid**.

III. Chiar dacă este vorba de 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*.” În schimb, **finalul deschis** lasă loc interpretărilor, așa cum se întâmplă în general în proza de analiză psihologică. Astfel, Gheorghidiu, oboist să se mai îndoiască, se simte detașat de ce îl legase de Ela și hotărăște să o părăsească, să-i lase „*tot trecutul*.”

Spre deosebire de romanele tradiționale, în care **conflictul** este exterior, în romanul lui Camil Petrescu, apare **conflictul interior**, din conștiința personajului narator, Gheorghidiu, care trăiește stări și sentimente **contradictorii** față de soția sa, Ela. Acest conflict interior este generat de raporturile pe care protagonistul le are cu realitatea inconjurătoare. Principalul motiv al rupturii dintre Ștefan și Ela este implicarea ei în lumea mondenă, pe care eroul o disprețuiește. Așadar, conflictul interior e cauzat de diferența dintre aspirațiile lui Gheorghidiu și realitatea lumii inconjurătoare.

Conflictul interior este dublat de un **conflict exterior** generat de relația protagonistului cu societatea, acesta fiind plasat în categoria inadaptaților social.

„*Eram înșurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală*” este fraza prin care debutează abrupt al 2lea capitol, „*Diagonalele unui testament*”, dar și retrospectiva iubirii dintre Ștefan Gheorghidiu și Ela. Tânărul, pe atunci student la Filosofie, se căsătorește din dragoste cu Ela, studentă la Litere, orfană crescută de o mătușă. Iubirea bărbatului se naște din admirație, dar mai ales din orgoliu, fiindcă Ela era cea mai frumoasă și cea mai populară studentă de la Universitate, iar faptul că era îndrăgostită de Ștefan trezea admirația și invidia colegilor.

După căsătorie, cei doi trăiesc modest, fiind fericiți. Echilibrul familiei e tulburat de o **moștenire** pe care Gheorghidiu o primește. Ela se implică în discuțiile despre bani, lucru care lui Gheorghidiu îi displace profund. Spre deosebire de soțul său, se pare că Ela este **atrăsă de viața mondenă**, la care are acces datorită noului statut social al familiei. Cuplul evoluează spre o criză matrimonială, declanșată în **excursia de la Odobesti**, Ela acordându-i o atenție exagerată unui domn G., „*vag avocat*” și dansator monden. Acesta, crede personajul-narator, îi va deveni mai târziu amant.

După excursia de la Odobesti, iubirea ce părea până atunci indestructibilă începe să fie serios pusă la îndoială, mai ales de către Ștefan. Relația lor devine o **succesiune de separări și împăcări**.

Concentrat pe Valea Prahovei, unde așteaptă intrarea României în PRM, Gheorghidiu primește o scrisoare de la Ela prin care aceasta îl cheamă la Câmpulung, unde se mutase pentru a fi mai aproape de el. Soția vrea să-l convingă să treacă o sumă de bani pe numele ei pentru a fi **asigurată** dpdv financiar în cazul morții lui pe front. Aflând ce-și dorește soția sa, Gheorghidiu e convins că ea plănuiește divorțul pentru a rămâne cu dl. G. Întâlnindu-l pe dl G., protagonistul crede că acesta nu se află înfăptuitor la Câmpulung și că a venit acolo pentru a fi alături de Ela. Din cauza izbucnirii PRM, Ștefan nu mai are ocazia să verifice dacă soția îl înșală sau nu.

A doua experiență în planul cunoașterii existențiale o reprezintă PRM, care pune în umbră experiența iubirii. Imaginea eroică a PRM, așa cum apare ea în lit. tradițională, este demitizată. **Frontul** înseamnă **haos, mizerie**, măsuri absurde, învălmășeală, dezordine, ordine contradictorii. Din cauza informațiilor eronate, artileria română își fixează tunurile asupra propriilor batalioane.

Cum sfârșitul lasă loc interpretărilor multiple, iar destinul de combatant al protagonistului nu este încheiat (se află la București într-o permisie), se poate considera că romanul are un final deschis.

Personajul-narator, Ștefan Gheorghidiu, reprezintă **tipul intelectualului lucid**, inadaptable superior. Filosof, el are impresia că s-a izolat de lumea exterioară, însă, în realitate, evenimentele exterioare sunt filtrate prin conștiința sa. Gândurile și sentimentele celorlalte personaje nu pot fi cunoscute de cititor decât în măsura în care se reflectă în această conștiință. Astfel, Ela, sotia sa e prezentată doar din perspectiva lui Gheorghidiu. De aceea cititorul nu se poate pronunța asupra fidelității ei și nici nu poate opina dacă e mai degrabă superficială decât spirituală. „*Nu Ela se schimbă* (poate doar superficial, aratându-și adevărata față, după căsătorie), *ci felul în care o vede Ștefan*”

Prin **introspecție** și **monolog interior** — tehnici ale analizei psihologice — Ștefan Gheorghidiu își analizează cu luciditate trăirile, stările și sentimentele.

Stilul **anticalofil** („*impotriva scrisului frumos*”) pentru care optează romancierul susține autenticitatea limbajului. Scriitorul nu refuză corectitudinea limbii, ci efectul de artificialitate pe care îl producea exprimarea personajelor din romanul tradițional. De aceea, în concepția lui Camil Petrescu, așa cum de altfel va explica mai târziu în romanul „*Patul lui Procust*”, pentru un scriitor este importantă experiența de viață care poate fi transformată în literatură: „*fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie*.”

IV. În concluzie, „*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*” este un roman psihologic modern, având drept caracteristici: unicitatea perspectivei narative, relatarea la persoana I, la timpul prezent, subiectivitatea, apelul la memoria afectivă și autenticitatea trăirii.

Ultima noapte de dragoste intaia noapte de razboi

Camil Petrescu

Caracterizare Stefan Gheorghidiu

II. Student la Filosofie, Ștefan Gheorghidiu, este personajul principal și totodată narator al operei UNDDINDR, reprezentând **tipul intelectualului lucid, inadaptable superior**, care trăiește dramă îndrăgostitului de absolut, negăsindu-și însă locul în societatea mediocră. Acesta are impresia că este **izolat** de lumea exterioară, supunându-și unei analize minuoase. Așadar, gândurile și sentimentele celorlalte personaje pot fi cunoscute de cititor decât prin prisma conștiinței lui Gheorghidiu.

III. **Principala trăsătură de caracter** a protagonistului este **orgoliul**. Ilustrativă în acest sens este **mărturisirea lui Gheorghidiu** referitoare la felul în care ia naștere iubirea lui pentru Ela: „*lubești întâi din milă, din îndatorire, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită*”; dar la o autoanaliză lucidă naratorul recunoaște că: „*incepusem 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 importantă pentru ilustrarea orgoliului personajului este aceea **a mesei în familie** din casa bătrânului, Tache, prilej cu care hotărăște să-i lase cea mai mare parte din avere lui Ștefan. Astfel, de Sf Dumitru, Ela și Ștefan sunt invitați la masă la 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, pe care îl acuză că nu i-a lăsat nicio moștenire fiului. Ștefan își aperia tatăl spunându-le unchilor lui parerea despre ei. În mod surprinzător, Tache, impresionat de izbucnirea de sinceritate a lui Ștefan și îi lasă acestuia cmmare parte a averii, deși Nae remarcă mai târziu că nepotul lui este lipsit de spirit practic: „*N-ai spirit practic... Ai să pierzi averea [...]. Cu filosofia dumitale nu faci doi bani*”

Moștenirea generează numeroase discuții familiale, fiindcă atât Nae, cât și mama și surorile lui Ștefan îi vor **intenta proces** pentru a obține o parte cat mai mare din bani. **Atitudinea** Elei care se implică cu îndarjire în discuțiile despre bani îl surprinde în mod dureros: „*Aș fi vrut-o mereu feminină, deasupra discuțiilor acestea vulgare, plâpândă și având nevoie să fie protejată, nu să intervină atât de energic interesată.*” .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** generează criza matrimonială, fiindcă se pare că Ela se lasă în voia tentațiilor mondene și începe să-și compare soțul cu dansatorii din noul lor cerc de prieteni. Tot din orgoliu, el refuză să intre în competiție cu ceilalți, fiindcă i se pare sub demnitatea lui de intelectual să-și schimbe garderoba și să adopte comportamentul superficial al dansatorilor mondeneri apreciați de Ela.

Din dorința de a trăi o experiență pe care o consideră definitorie în formarea ca om, dar și din orgoliu, Ștefan se înrolează voluntar, desi ar fi putut să evite participarea la război, folosindu-se de averea sa, așa cum procedează Nae și lorgu, cumnatul lui. Pe lângă orgoliu, în roman i se conturează și alte trăsături ale, precum: natura analitică, luciditatea, inteligența, sensibilitatea exagerată, conștiința propriei valori în raport cu oamenii mondeneri apreciați de Ela.

În ultimul capitol, „*Comunicat apocrif*”, **deznodământul** infățișează efectele celor două experiențe asupra personajului. Titlul capitolului se referă, pe de o parte, la comunicatele contradictorii care sosesc de pe front, iar, pe de altă parte, face trimitere la o **scrisoare** anonimă primită de Gheorghidiu în care i se dezvăluie că soția îl înșală. Ștefan nu mai este însă interesat să verifice autenticitatea acestei scrisori. Bărbatul care odinioară se credea capabil de crimă din gelozie devine indiferent și detasat de iubirea din trecut, hotărând să-i lase soției „*tot trecutul.*”

Prin **introspectie** și **monolog interior**, tehnici ale analizei psihologice, Ștefan Gheorghidiu își analizează cu luciditate trăirile, stările și sentimentele.

Dintre modalitățile de caracterizare a personajului, portretul lui Gheorghidiu este realizat mai ales prin **caracterizare indirectă**. **Caracterizarea directă** este realizată rar, prin replici scurte ale personajelor, precum cea pe care i-o adresează Ela când sotul îi reproșează comportamentul ei din timpul excursiei de la Odobești: „*Ești de o sensibilitate imposibilă.*”

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

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